

# Lyrik i en digital mediekultur

Digitalisering och remediering i Cia Rinnes författarskap

Hilda Forss

Pro gradu-avhandling

Nordisk litteratur

Humanistiska fakulteten

Helsingfors universitet

Handledare: Julia Tidigs

Mars 2019



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistiska fakulteten		Laitos – Institution – Department Finsk-ugriska och nordiska avdelningen	
Tekijä – Författare – Author Hilda Forss			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Lyrik i en digital mediekultur – Digitalisering och remediering i Cia Rinnes författarskap			
Oppiaine – Läroämne – Subject Nordisk litteratur			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu-avhandling		Aika – Datum – Month and year Mars 2019	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 83
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Syftet med denna pro gradu-avhandling är att undersöka hur poeten och konstnären Cia Rinnes produktion speglar en digital mediekultur, och hur mediet inverkar på hennes diktverk. Analysen utgår från en komparativ metod, och materialet består av sammanlagt fem verk. Dessa är boken <i>zaroum</i> (2001) som jämförs med det elektroniska verket <i>archives zaroum</i> (2008), boken <i>notes for soloists</i> (2009) som jag jämför med ljudverket <i>sounds for soloists</i> (2009) och slutligen boken <i>l'usage du mot</i> (2017), som ställs upp mot de två andra tryckta böckerna <i>zaroum</i> och <i>notes for soloists</i>.</p> <p>Som teoretiskt ramverk används Anders Skare Malviks begrepp <i>gränssnitt</i>. Termen används för att analysera sammanhangen mellan bland annat mediet, betraktaren och konceptuella grepp inom verket. Genom gränssnittskonceptet ser jag på hur Rinnes verk remedierar olika mediegränssnitt. Remediering innebär att olika medieformer representeras i verken, och detta skapar kopplingar från Rinnes verk till andra medier, till exempel programmeringskod, sökmotorer, skrivmaskintext och fysiska arkiv. Dessa gränssnitt etablerar en viss typ av analog eller digital materialitet men skapar även gränssnitt mot kulturformer och tidpunkter bortom det egna verket.</p> <p>Analysen visar att mediet, och dess begränsningar och möjligheter, har en stor inverkan på hur verket upplevs. Jag belyser också hur verken i viss mån går emot sina egna mediegränssnitts logik. Vid en jämförelse mellan <i>zaroum</i> och <i>archives zaroum</i> kan man till exempel se att det elektroniska verket <i>archives zaroum</i> är mycket mer narrativt till sin struktur än vad den tryckta boken är. För att synliggöra hur mediet kan påverka upplevelsen diskuterar jag även två kommentarer från <i>sounds for soloists</i> Youtubesida, som påvisar att mediet kan ha stor inverkan på hur man upplever ett verk.</p> <p>Undersökningen påvisar att Rinnes produktion fungerar i växelverkan mellan en pre-digital och en digital mediekultur. Verken tar starka intryck från digital teknologi, både explicit i att de experimenterar med nya digitala format och mediegränssnitt, men också i sättet som dikterna imiterar programmeringskod och algoritmer, och har multimodala komponenter. Parallellt med dessa digitala drag lever de analoga aspekterna, och de är extra tydliga i de verk som drar nytta av digitala teknologier, till exempel arkivestetiken i <i>archives zaroum</i>. Rinnes verk kan ses som en förlängning av vår samtida digitala mediekultur, där digital och analog kultur lever sida vid sida i ständig växelverkan, utan att det nödvändigtvis går att separera dem från varandra.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Cia Rinne, zaroum, notes for soloists, remediering, digitalisering, gränssnitt, elektronisk litteratur			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingfors universitets huvudbibliotek			
Muuta tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# Innehåll

<b>1.</b>	<b>Inledning</b>	<b>1</b>
1.1.	Syfte, frågeställning och metod	2
1.2.	Teoretiska utgångspunkter	3
1.3.	Material och avgränsningar	5
1.4.	Tidigare forskning	7
1.5.	Avhandlingens disposition	8
<b>2.</b>	<b>Bakgrund</b>	<b>9</b>
2.1.	Cia Rinnes författarskap	9
2.2.	Litteratur på och bortom sidan	12
<b>3.</b>	<b>Teori</b>	<b>16</b>
3.1.	Digitalisering och remediering	16
3.2.	Elektroniska lager av språk och kod	20
3.3.	Gränssnitt	25
<b>4.</b>	<b><i>zaroum + archives zaroum</i></b>	<b>28</b>
4.1.	Etablering och problematisering av mediegränssnitt	28
4.2.	Materialitet och typografi	39
4.3.	Arkivlogikens effekter	44
4.4.	Intertext–hypertext – konceptuella gränssnitt	47
4.5.	Instruktioner och deixis som socialt gränssnitt	51
<b>5.</b>	<b><i>sounds for soloists + notes for soloists</i></b>	<b>57</b>
5.1.	Mediegränssnitt i <i>notes for soloists</i> och <i>sounds for soloists</i>	57
5.2.	Ljud i skrift och skrift i ljud	59
5.3.	Sociala gränssnitt i <i>sounds for soloists</i>	66
<b>6.</b>	<b><i>l'usage du mot: ett diktverk för 10-talet</i></b>	<b>69</b>
<b>7.</b>	<b>Avslutning</b>	<b>74</b>
<b>8.</b>	<b>Källor &amp; litteratur</b>	<b>78</b>
<b>9.</b>	<b>Illustrationer</b>	<b>83</b>

# 1. Inledning

Diskursen kring dagens litteratur rör sig till stor del kring hur vi ska förhålla oss till en samtid som allt mer förflyttas till ett digitalt fält. Förlag och författare försöker anpassa sig till digitaliseringen bland annat genom att ge ut sina verk även i e-boksformat och genom att nå ut till läsarna genom sociala medier. Det finns en oro för att folk läser allt mindre och att litteraturen ska ersättas av andra (mindre intellektuellt stimulerande) former för kultur och underhållning.<sup>1</sup>

Den här avhandlingen undersöker några av de möjligheter som ett digitaliserat samhälle erbjuder litteraturen. Många som hör termen ”digital litteratur” tänker säkert på e-böcker, men e-boken som format är bara en liten del av digitaliseringen av litteratur. Parallellt med e-boken kan man se andra strömningar, till exempel författare som använder bloggar och sociala medier som medium för sin skönlitteratur, och robotlitteratur där man med hjälp av algoritmer genererar fram skönlitterära verk som ibland är nästan omöjliga att särskilja från skönlitteratur skriven av människor.<sup>2</sup>

Dessa former av elektronisk litteratur skiljer sig från e-boken som format i det att de utgår ifrån en digital logik, det vill säga de utnyttjar egenskaper som är specifika för den digitala världen. E-boken däremot utgår ifrån bokens logik och är inte särskilt annorlunda än en tryckt bok. Typsnitt, marginaler, sidor – allt är skapat utgående ifrån bokens format. De flesta e-boksläsare har till och med en digital ”bokhylla” där användarens böcker står uppradade sida vid sida, som i en fysisk bokhylla. Den norske litteraturvetaren Øyvind Prytz påpekar att e-böcker i dag påminner om hur tryckta böcker tog form på Gutenbergs tid – de första tryckta böckerna följde de handskrivna böckernas konventioner vad gäller spalter, typsnitt och stycken. Först långt senare började den tryckta boken utforma ett unikt utseende och en egen logik.<sup>3</sup>

För att komma åt frågan om hur elektronisk litteratur kan se ut undersöker jag poeten Cia Rinnes författarskap. Cia Rinne (f. 1973) har gett ut tre diktböcker, *zaroum* (2001),

---

1 Se t.ex. Magmastudien *Den finlandssvenska boken* (2017) av Marit Lindqvist, vilken kartlägger finlandssvenskars läsvanor (<http://magma.fi/uploads/media/study/0001/01/fb02fa27cf700461bc6042be661c7570639c58b8.pdf>, hämtad 17.3.2019).

2 Se t.ex. projektet *Bot or not*, där användare får gissa vilka dikter som är gjorda av bottar, och vilka som är skrivna av människor (<http://botpoet.com>, hämtad 15.3.2019).

3 Øyvind Prytz, *Litteratur i en digital tid*, Oslo: Scandinavian Academic Press 2016, s. 115.

*notes for soloists* (2009) och *l'usage du mot* (2017).<sup>4</sup> Men att säga att hennes karriär som poet består av tre diktverk är en underdrift. Rinnes långa CV innefattar utöver tryckt text bland annat uppläsningar, inspelningar och digitala verk.<sup>5</sup> Hon har ett flertal gånger ställt ut verk på konstmuseum, bland annat i Berlin, Tallinn och Köpenhamn, och hon har också skrivit librettot till en dansföreställning. Rinnes sätt att röra sig mellan konstformer gör att man som läsare och betraktare blir osäker på vad det är man upplever – är det bildkonst, litteratur eller något helt annat? Och spelar den indelningen egentligen någon roll?

## 1.1. Syfte, frågeställning och metod

Syftet med den här avhandlingen pro gradu är att undersöka hur digitalisering och remedi-ering påverkar Cia Rinnes författarskap. Rinnes konstnärskap är intressant att undersöka ur den här synvinkeln eftersom hon använder sig av många olika medieformat, där den tryckta boken är ett, men inte det enda – och inte nödvändigtvis det viktigaste. Genom att se på Rinne som ett exempel på en författare som tänjer på gränserna för vad som kan innefattas under begreppet litteratur, kan jag säga något om vad digitaliseringen innebär för litteraturfältet och framför allt för poesin.

Cia Rinnes böcker *zaroum* och *notes for soloists* har även getts ut i alternativa versioner. Diktverket *zaroum* utkom i en digital version med titeln *archives zaroum* år 2008, i samarbete med författaren Christian Yde Frostholt.<sup>6</sup> *notes for soloists* har gjorts till en ljudinstallation under namnet *sounds for soloists* (2011) som Rinne gjort i samarbete med ljudkonstnären Sebastian Eskildsen.<sup>7</sup> Genom att se på verk som baserar sig på samma material, men presenteras i olika medier, är det möjligt att analysera hur dessa verk förändras i de olika medierna. Därför använder jag en komparativ metod, där *zaroum* ställs mot *archives zaroum* och *notes for soloists* mot *sounds for soloists*. Därtill gör jag en komparativ analys av det senaste diktverket *l'usage du mot* och de övriga två tryckta diktböckerna.

---

4 Cia Rinne, *zaroum*, egen utgivning 2001; Cia Rinne, *notes for soloists*, Stockholm: OEI editör, 2009; Cia Rinne, *l'usage du mot*, Köpenhamn: Gyldendal 2017.

5 Cia Rinne, CV, [http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne\(4\).pdf](http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne(4).pdf) (hämtad 21.2.2019).

6 Cia Rinne & Christian Yde Frostholt, *archives zaroum*, 2008, <http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum/archiveszaroum.html> (hämtad 11.3.2019).

7 Cia Rinne & Sebastian Eskildsen, *Cia Rinne – sounds for soloists* [video] 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=y2NaLpiHOzU> (hämtad 11.3.2019).

Mina forskningsfrågor är:

1. Vilken inverkan har mediet på Cia Rinnes diktverk?
2. Vad innebär mediet för läsarens upplevelse av ett verk?
3. På vilka vis speglar Cia Rinnes lyrik digitaliseringen och en digital mediekultur?

Genom att jämföra böcker med multimedieverk kan jag synliggöra de olika mediernas funktioner, hur de påverkar innehållet och läsarens upplevelse av verket.

## 1.2. Teoretiska utgångspunkter

Cia Rinne är en författare som rör sig i skärningspunkter i många avseenden. Det gäller bland annat aspekter såsom medium, nationalitet och språk men också intertextualitet och tematiska motsättningar, som till exempel i motsatsparet nostalgi–framtid. När det skrivs om Cia Rinnes författarskap nämner man ofta att hon är en poet som lever och arbetar i skärningspunkter. Avsnittet om Rinne i Fredrik Hertzbergs essä i poesiantologin *27 år, elva poeter* (2014) handlar nästan uteslutande om Rinne som en konstnär som rör sig mellan olika gränser:

Dikten blir till i skärningspunkten mellan verbalt, visuellt och akustiskt, och innefattar siffror och enklare teckningar. Många dikter är som en sorts utvidgade tillämpningar av Ludwig Wittgensteins ankhare, figuren som kan ses antingen som anka eller hare.

Rinnes mångtydighet gäller inte bara språk utan också form, innehåll och medium och representerar som sådan något unikt i den finlandssvenska poesin. [...] Också genren är mångtydig: är det poesi, konst, filosofi, lingvistik, vits eller alltsammans på en gång?<sup>8</sup>

Vid en analys av Cia Rinnes konstnärskap är det alltså högst relevant att fokusera på dessa skärningspunkter. Därför utgår min teoretiska referensram från den norske litteraturvetaren Anders Skare Malviks teori om *gränssnitt* (eng. *interface*, no. *grensesnitt*). Jag redogör i detta avsnitt i korthet för Malviks begreppsapparat samt för några andra begrepp som används i den här avhandlingen. I kapitel 3 fördjupar jag teorin och ger exempel ur Cia Rinnes verk.

Begreppet gränssnitt används inom flera olika discipliner, såsom kemi och informationsvetenskap, för att beteckna den kontaktyta som uppstår i förbindelsen mellan olika objekt. I vardagligt språk betecknar gränssnitt oftast det som man inom informationsvetenskapen kallar för *användargränssnitt*, vilket förenklat kan beskrivas som det man ser

---

8 Fredrik Hertzberg, ”Med språket som klyfta och bro. Elva finlandssvenska poeter”, *27 år, elva poeter, en antologi. Ny finlandssvensk dikt 1987–2014*, Ralf Andtbacka, Peter Mickwitz & Ursel Allenstein (red.), Helsingfors: Schildts & Söderströms 2014, s. 237.

på datorskärmen, som till exempel utformningen av en webbsida. I sin doktorsavhandling *Grensesnittets estetikk* (2014) har Malvik utformat en litteraturvetenskaplig teoriram med utgångspunkt i begreppet gränssnitt. I Malviks definition kan gränssnitt fungera som en metod för att analysera sammanhangen mellan bland annat konstverket, betraktaren, mediet och formen. Malvik ställer upp tre olika typer av gränssnitt – mediegränssnitt, konceptuellt gränssnitt och socialt gränssnitt – som kan användas för att fördjupa förståelsen av de materiella, konceptuella och sociala relationerna.<sup>9</sup> Ordet *relationer* är avgörande för användning av gränssnittsteorin. De intressanta vinklingarna kan hittas i förhållandet mellan verket och mediet, mellan konceptuella idéer, mellan verket och det betraktande subjektet, och framför allt i de relationer som dessa tre gränssnitt har till varandra.

Som jag konstaterade i början av avsnittet, är skärningspunkterna mycket viktiga för Cia Rinnes författarskap, och en analysmodell som fokuserar just på relationerna är därför ändamålsenlig för den här avhandlingen. I likhet med hur Malvik använder teorin för att analysera Matias Faldbakkens konstnärskap, visar jag i min avhandling på hur de gränssnitt som produceras och problematiseras i Cia Rinnes författarskap är ett uttryck för en digitaliserad värld.

Övriga termer som är relevanta för den här avhandlingen är *digitalisering* och *remediering*. Med digitalisering avses de samhälleliga förändringar som sker när individer och institutioner anpassar sig till en digital logik. Digitaliseringen bör alltså ses som en övergripande tendens som sker i vår mediekultur och som innebär bland annat att vi alltmer förlitar oss på att ha teknologi som hjälpmedel.

Remediering är en företeelse som är särskilt utmärkande för ett digitaliserat samhälle enligt Jay David Bolter och Richard Grusin, medieforskarna som har myntat begreppet.<sup>10</sup> Remediering innebär ett mediums representation i ett annat medieformat. Det kan gälla hela verk som remedieras i annat format, såsom en bok som publiceras som e-bok eller som görs om till film, men det kan också innebära medium inuti ett verk, till exempel ett inskannat fotografi i en bok.

---

9 Anders Skare Malvik, *Grensesnittets estetikk. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*, diss., Trondheim: NTNU 2009, s. 44.

10 Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press 2000 [1999], s. 5.

### 1.3. Material och avgränsningar

För att bäst kunna undersöka hur olika medier påverkar ett verks utformning använder jag mig av en komparativ metod. Materialet som analyseras är Cia Rinnes tryckta diktverk: *zaroum*, *notes for soloists* och *l'usage du mot*, samt det digitala verket *archives zaroum* och multimedieverket *sounds for soloists* så som det remedieras i Youtubes mediegränssnitt.

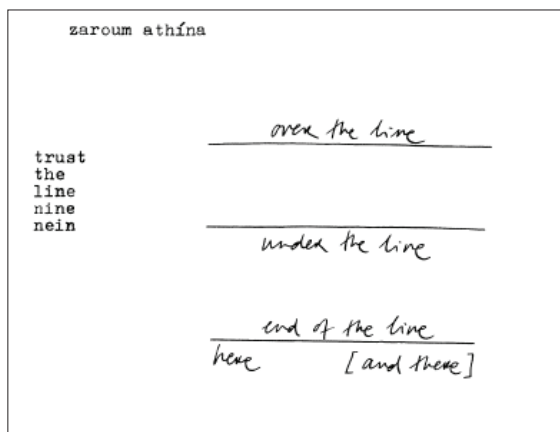


BILD 1. Cia Rinne, ur "zaroum athína", *zaroum* (2001).

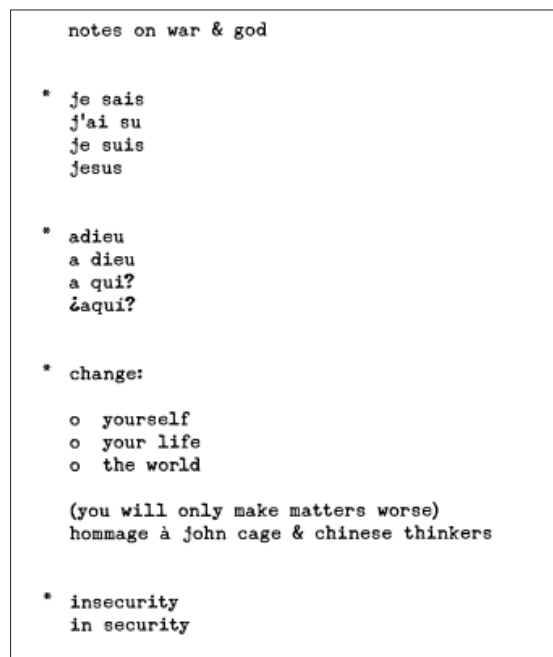


BILD 2. Cia Rinne, ur "notes on war & god", *notes for soloists* (2009).

Lyriken i *zaroum* består av en kombination av text skriven med skrivmaskinstypsnitt och handskriven text. Ofta ackompanjeras också texten av små teckningar eller grafiska element som inramningar, streck och cirklar. I tillägg till den tryckta boken har Rinne tillsammans med författaren Christian Yde Frostholt gjort en digital version, *archives zaroum*, innehållande ett urval av diktverken i *zaroum*. *archives zaroum* är byggd som en Flash-animation, där det är möjligt att interagera med de olika text- och bildelementen. Genom att klicka på elementen kan ord förvandlas till andra ord eller helt ny text dyka upp på skärmen, som om någon satt vid skrivmaskinen och skrev i realtid.

*notes for soloists* och *l'usage du mot* närmar sig språket på ett likadant flerspråkigt sätt som *zaroum*, men saknar dess handskrivna och tecknade element – den visuella utformningen är begränsad till typografi. Trots det har verken visuella drag; många dikter är ombrutna på ett sätt där den visuella utformningen är viktig, och särskilt *notes for soloists* innehåller många siffror och skiljetecken vilket leder fokus bort från ordens betydelse och över till ett visuellt plan.



*notes for soloists* ackompanjeras av verket *sounds for soloists*, ett ljudspår där Cia Rinne läser upp sin version av verket. Som bakgrund till uppläsningen har Sebastian Eskildsen lagt ljudeffekter, såsom ljud från skrivmaskinstangenter, stridsplan och diverse teknik och maskiner.

Jag har valt att inkludera dessa fem verk – *zaroum*, *notes for soloists*, *l'usage du mot*, *archives zaroum* och Youtube-versionen av *sounds for soloists* – eftersom de behandlar en digital mediekultur på olika sätt och därför ger kombinationen av dessa verk en helhetsbild av hur Rinne behandlar digitaliseringen tematiskt och mediemässigt. Övrig produktion, däribland Rinnes liveuppföranden av diktverken, eller de versioner av bland annat *sounds for soloists* och *l'usage du mot* som ställts ut på konstutställningar, ingår däremot inte i någon större grad i min analys. Även om det vore möjligt att inkludera detta material i en gränssnittsanalys, är det inte lika tydligt kopplat till digitaliseringen, och faller därför utanför ramen för mitt projekt.

På grund av att verken som analyseras i den här avhandlingen inte fullt följer en traditionell struktur, är det på sin plats att i det här skedet specificera hur jag använder några begrepp i avhandlingen. De tryckta böckerna är uppbyggda enligt rubriker, under vilka det finns mindre textenheter som behandlar rubrikens tema på olika sätt. I *notes for soloists* och *l'usage du mot* är dessa avskilda med små symboler. Jag kallar dessa mindre enheter för dikter, snarare än att kalla allt som finns under en rubrik för en hel dikt. Jag ser även på dessa fem analysobjekt som enskilda verk, och inte till exempel på *zaroum* och *archives zaroum* som olika versioner av samma verk. Terminologin är inte alla gånger självklar, utan det finns många sätt att se på dessa förhållanden, men jag håller mig till detta synsätt i avhandlingen.

Jag talar även att genomgående om Cia Rinne som upphovsman till dessa fem verk, trots att *sounds for soloists* och *archives zaroum* gjordes i samarbeten mellan Rinne och andra konstnärer – i *sounds for soloists* fall Sebastian Eskildsen och i *archives zaroums* Christian Yde Frostholt. Rinnes namn nämns ändå som upphovsman i titlarna – på Youtube finns ljudverket under rubriken *Cia Rinne – sounds for soloists*, och i *archives zaroum* står hennes namn ensamt högst upp på webbsidan. Därför anser jag det motiverat att i detta arbete hålla mig till Cia Rinnes namn vid genomgång av verken. Hela tanken om författare och förhållande till texten är dock något som i viss mån problematiseras i Rinnes verk, och detta diskuterar jag även under textens gång, och framför allt i avsnitt 4.4.

## 1.4. Tidigare forskning

År 2017 utkom Matti Kangaskoskis doktorsavhandling *Reading Digital Poetry. Interface, Interaction, and Interpretation* vid Helsingfors universitet.<sup>11</sup> Kangaskoski gör en medieteorologisk läsning av olika digitala och tryckta poesiverk, däribland några av Rinnes verk, framför allt *archives zaroum*, *zaroum* och *notes for soloists*. I Kangaskoskis närläsning av *zaroum* och *archives zaroum* kopplar han samman verkens innehåll med binär kod, det vill säga den maskinkod som består av två värden – ettor och nollor – vilket all digital teknologi är baserad på. Han drar även kopplingar till I Ching som är en österländsk filosofi, även den baserad på binära motsatspar. Därutöver gör Kangaskoski en analys av *notes for soloists* som algoritm, där han jämför språket i verket med programmeringskod. Kangaskoskis avhandling gör flera fruktbara nedslag i Rinnes lyrik och lägger en stadig grund för mediekulturell analys av hennes verk, men lämnar även mycket att önska. Hans fokus på *zaroum* i egenskap av ett verk som följer en binär logik är endast användbar till en viss grad – Kangaskoski nämner, men går inte särskilt djupt in på, den aspekten av *zaroum* och *archives zaroum* som balanserar i gränslandet mellan dessa binära motpoler. Enligt mig är det inte det binära som är det intressanta i Rinnes poesi, utan det är hur hon rör sig mellan dessa motpoler som är det mest relevanta, och det är där Anders Skare Malviks teorier om gränssnitt kommer väl till pass.

Pro gradu-avhandlingen *När ogräset väsnas. Cia Rinnes poesi som ljud, text och teoretiskt landskap* av Hannah Lutz utkom år 2012 vid Åbo Akademi.<sup>12</sup> I avhandlingen analyseras några av Rinnes tryckta verk och liveuppträdanden ur ett nymaterialistiskt och postdigitalt perspektiv. Lutz lägger fokus på Rinnes verk som ljudpoesi och diskuterar bland annat förhållandet mellan ljud och text. Även om arbetet har en annan infallsvinkel än min forskning kan man hitta vissa beröringspunkter till Lutz pro gradu. Det gäller framför allt hur hon diskuterar materialiteten i verken, samt i hennes jämförelse mellan pappersboken och performanserna.

Även en del artiklar och essäer har skrivits om Cia Rinnes författarskap, varav några behandlar digitala och mediala aspekter av verken. Poesiforskaren Marjorie Perloff har diskuterat Cia Rinnes verk med tyngdpunkt på det digitala i olika sammanhang, bland annat i boken *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (2010), och i

---

11 Matti Kangaskoski, *Reading Digital Poetry. Interface, Interaction, and Interpretation*, diss., Helsingfors: Unigrafia 2017.

12 Hannah Lutz, *När ogräset väsnas. Cia Rinnes poesi som ljud, text och teoretiskt landskap*, avhandling pro gradu, Åbo Akademi 2012.

föredraget "Conceptual Poetry and the Question of Emotion" (2014).<sup>13</sup> Därtill har litteraturvetaren Mette-Marie Zacher Sørensen skrivit en artikel om *archives zaroum* i den danska litteraturtidningen *Trappe Tusind*.<sup>14</sup> Jag återkommer till Perloffs och Zacher Sørensens forskning i avsnitt 4.1 där jag behandlar mediegränssnitten och hur Rinnes verk är uttryck för en digital tid. Bland artiklar som behandlar flerspråkigheten i Rinnes lyrik kan nämnas Julia Tidigs och Marcus Huss "The Reader as Multilingual Soloist. Linguistic and Medial Transgressions in the Poetry of Cia Rinne" (2015), samt "The Noise of Multilingualism. Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality" (2017) som fokuserar på flerspråkighet och materialitet i Rinnes och andra nordiska författares lyrik.<sup>15</sup> Jag använder Tidigs och Huss artiklar bland annat i min diskussion av *notes for soloists* och *sounds for soloists*. Därtill kan nämnas Johanna Domokos artikel "Translanguaging in Cia Rinne's visual poetry" som behandlar flerspråkigheten i *zaroum* och *notes for soloists*.<sup>16</sup>

I antologin *Korsstygn, rastplats. Om den finlandssvenska poesins belägenhet* (2017) handlar två av bokens sju essäer huvudsakligen om Cia Rinne: "Multilingvistiske forvandlingskugler. Om Cia Rinnes poesi" av Susanne Christensen, samt "Apostat" av Johanna Lykke Holm.<sup>17</sup> Att en så stor del av en antologi om nutida finlandssvensk poesi ägnas åt Cia Rinnes författarskap är ett tecken på att hennes verk upplevs relevanta och kan säga något om vår samtid.

## 1.5. Avhandlingens disposition

Denna avhandling pro gradu är upplagd enligt följande. I inledningskapitlet redogörs för avhandlingens syfte, metod, material och avgränsningar samt tidigare forskning. I kapitel 2

13 Marjorie Perloff, "Conceptual Poetry and the Question of Emotion", 13.2.2014, [https://www.humanities.uci.edu/poeticshistorytheory/user\\_files/ConceptualPoetryforIrvineseminar.pdf](https://www.humanities.uci.edu/poeticshistorytheory/user_files/ConceptualPoetryforIrvineseminar.pdf) (hämtad 15.3.2019); Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: The University Of Chicago Press 2012.

14 Mette-Marie Zacher Sørensen, "zaroum waroum daroum. Konkretisme og digitalisme", *Trappe Tusind*, 2009:3, s. 46–55.

15 Markus Huss & Julia Tidigs, "The Reader as Multilingual Soloist. Linguistic and Medial Transgressions in the Poetry of Cia Rinne", D. Rellstab & N. Siponkoski (toim.), *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik, Borders under Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik*, Vasa: VAKKI Publications 2015, s. 16–24; Julia Tidigs & Markus Huss, "The Noise of Multilingualism. Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality", *Critical Multilingualism Studies* 5:1 2017, s. 208–235.

16 Johanna Domokos, "Translanguaging in Cia Rinne's Visual Poetry" 2013.

17 Susanne Christensen, "Multilingvistiske forvandlingskugler. Om Cia Rinnes poesi"; Johanna Lykke Holm, "Apostat", Tatjana Brandt (red.), *Korsstygn, rastplats. Om den finlandssvenska poesins belägenhet*, Knopparp: Ariel litterär kritik 2016.

redogör jag för Cia Rinnes författarskap och några av de historiska strömningar som hennes lyrik tar inspiration av. Därtill för jag en diskussion kring hur vår samtida mediekultur ser på författarrollen, och förhållandet mellan digital och icke-digital litteratur. Kapitel 3 utgör en utredning av teori och begrepp som används i den här avhandlingen. Dessa begrepp är digitalisering, remediering samt gränssnitt. Därtill diskuterar jag i kapitel 3 kodspråk och dess förhållande till naturliga språk, samt redogör för definitionen av elektronisk litteratur.

Analyskapitlen är tre, och uppdelade enligt verk. Kapitel 4 diskuterar *zaroum* och *archives zaroum*, kapitel 5 *notes for soloists* och *sounds for soloists*, och kapitel 6 *l'usage du mot*. Avhandlingens tyngdpunkt ligger på kapitel 4, medan analysen av *l'usage du mot* är den som tar minst utrymme i anspråk. Eftersom fokus i min avhandling är på digitalisering och remediering faller det sig naturligt att lägga tonvikten på *archives zaroum* och dess förhållande till *zaroum*. Eftersom *l'usage du mot* inte har något motsvarande verk att jämföra med, ser också det analyskapitlet aningen annorlunda ut än de andra, och komparationen sker istället till de andra tryckta diktverken.<sup>18</sup> Fokus i diskussionen av *l'usage du mot* och dess förhållande till de andra tryckta diktverken ligger ändå i likhet med de tidigare analyskapitlen på remedieringen och gränssnittsaspekter av verket.

## 2. Bakgrund

### 2.1. Cia Rinnes författarskap

Som konstaterats i kapitel 1 är Cia Rinne inte en författare som enkelt låter sig definieras vad gäller språk och nationalitet. Rinne kallas ofta för en finlandssvensk poet – bland annat ingår hon i antologin *27 år, elva poeter* som samlar poesi av unga finlandssvenska författare. Forskare har kallat henne bland annat ”German-Finnish”,<sup>19</sup> ”svensk-finlandsk”,<sup>20</sup> ”dansk/svensk/finsk/tysk”<sup>21</sup> och ”transnational poet med svensk-finsk baggrund”<sup>22</sup>. Rinne har

---

18 I slutskedet av mitt arbete fick jag kännedom om en ny ljudinstallation av Cia Rinne och Sebastian Eskildsen. Verket *leçon du mot [le son du mot]* hade premiär i november 2018 på Glyptoteket i Köpenhamn och är baserat på *l'usage du mot* (<http://travers.world/face-the-past-camp-program>, hämtad 17.3.2019). Vid tiden för inlämning har verket inte ännu publicerats online, och det har inte varit möjligt att ta det i beaktande i den här uppsatsen.

19 Perloff 2012.

20 Zacher Sørensen 2009.

21 Domokos 2013.

22 Christensen 2016.

finska och finlandssvenska rötter och har studerat och bott i Helsingfors, men hon är född i Sverige, uppvuxen i Tyskland och för tillfället bosatt i Berlin.

Språket i Rinnes lyrik är sällan svenska, utan hon blandar en mängd olika språk, däribland engelska, tyska, franska och spanska. En och samma dikt kan kombinera flera språk, och ofta utforskar hon enskilda ords möjligheter på olika språk, som i det här ofta citerade stycket ur ”notes on war & god” i *notes for soloists*.

war was  
was war  
was war?  
war war  
war was?  
war was  
here.<sup>23</sup>

Här leker Rinne med homografin i orden ”war” och ”was”, som kan läsas både på tyska och engelska. Rinne erbjuder själv en tolkning av dikten i ljudversionen *sounds for soloists*, där hon uttalar orden om vartannat på tyska och engelska. Huss och Tidigs påpekar att *sounds for soloists* inte erbjuder något slags korrekt version, utan är en tolkning av den tryckta texten.

[T]he different words and languages inhabit the same letters. Read silently, the languages coexist, each written word bilingual in a way that cannot be silenced by a translation that would require a definitive choice of ”target language”.<sup>24</sup>

Ifall man läser dikten i relation till Cia Rinnes övriga författarskap är det lätt att göra tolkningen att den ska läsas på både tyska och engelska. Om man till exempel läser dikten i samband med resten av *notes for soloists*, där vissa dikter är mer tydliga i att det är fråga om flera olika språk, är det lättare att göra kopplingen att också den här dikten ska läsas på såväl engelska som tyska. Men om man bara läser dikten utan kontexten av resten av *notes for soloists* är det inte lika självklart att det ska läsas på två språk. De sista stroferna ”war was / here.” samt titeln ”notes on war & god” antyder att dikten är skriven på engelska. Därför kan en läsning av dikten leda till att man ser den endast som helt enspråkigt engelsk. Lyssnar man på *sounds for soloists* erbjuds man en tolkning av hur utläsningen ska ske, vil-

---

23 Rinne 2009.

24 Huss & Tidigs 2015, s. 20–21.

ket, som Huss och Tidigs skriver, trycker undan det ena språket till förmån för det andra.<sup>25</sup> Vid tyst läsning kan orden däremot innehålla flera språk på samma gång.

Rinnes verk tar inspiration från många olika litterära strömningar; hon ses ofta som en förlängning av den konkreta poesin.<sup>26</sup> Kopplingen är inte unik för Rinne, tvärtom ser många forskare likheter mellan konkret poesi från 50–60-talen och nutida poesi, och särskilt nutida poeter som arbetar med olika mediegränssnitt. Bland annat litteraturvetaren Anna Katharina Schaffner gör i sin forskning kopplingar mellan avant-garde-strömningar från tidigt 1900-tal, konkret poesi och nutida poeter som utforskar digitala medier. Schaffner menar att de här strömningarna har mycket gemensamt; de är alla genreöverskridande, och de använder liknande strategier för att utforska spatialitet och interaktivitet, och de dissekerar och fragmenterar språk på liknande vis. Ett annat gemensamt drag är att de utforskar och utnyttjar de medier som var nya under den aktuella tidsperioden.<sup>27</sup> I början av 1900-talet experimenterade konstnärer bland annat med film, fotografi, fonografer och grammfoner.<sup>28</sup> Detta påminner om hur poeter i dag experimenterar med digitala mediemöjligheter.

En av de riktningar som ofta nämns i samband med Rinne är Fluxus.<sup>29</sup> Fluxus-konstnärerna var aktiva framför allt i New York City under 1960- och 70-talen och rörelsen karaktäriseras bland annat av multidisciplinär och antikommersialistisk konst. En av kärnorna i Fluxuskonsten är något som de kallade för ”scores”, vilket innebar nedtecknade instruktioner med absurdistiska uppmaningar till läsaren.<sup>30</sup> Många av dessa scores uppfördes under performancekvällar, som man kallade för ”happenings”, men det är även möjligt att läsa dessa scores som dikter eller tankestycken och endast föreställa sig hur det skulle se ut. En av de mest kända samlingarna av scores är Yoko Onos *Grapefruit* från år 1963, där en del av instruktionerna uppfördes, till exempel ”Cut Piece” som Ono själv framfört, där hon låter publiken klippa bort bitar av sina kläder. Många av instruktionerna i *Grapefruit* är ändå absurdistiska till sin natur och inte skapade för att uppföras, som till exempel

---

25 Ibid.

26 Se bl.a. Huss & Tidigs 2015, s. 18.

27 Anna Katharina Schaffner, ”From Concrete to Digital. The Reconceptualisation of Poetic Space”, Jörgen Schäfer & Peter Gendolla (ed.), *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld: Transcript 2006, s. 179–97; Anna Katharina Schaffner, ”How the Letters Learnt to Dance. On Language Dissection in Dadaist, Concrete and Digital Poetry”, Scheunemann, Dietrich (ed.), *Avant-garde/Neo-avant-garde*, Amsterdam: Rodopi, 2005.

28 Kangaskoski 2017, s. 25.

29 Se bl.a. Lutz 2012.

30 Karen Kedmey, ”What Is Fluxus?”, *Artsy*, 14.1.2017.

”Collecting Piece II”: ”Break a contemporary art museum into pieces with the means you have chosen. Collect the pieces and put them together again with glue.”<sup>31</sup> Det som händer är istället att man som läsare skapar en inre bild av hur det vore att utföra instruktionerna.

Rinnes inspiration från Fluxuskonsten märks tydligt i hennes verk. Kända Fluxuskonstnärer nämns explicit vid namn, bland annat John Cage och Arthur Køpcke i *zaroum* och Joseph Beuys i *l’usage du mot*. Man kan även se titeln på diktverket *notes for soloists* som en hänvisning till Fluxuskonstnärernas scores, då titeln kan associeras till musik. ”Notes” på engelska kan betyda både anteckningar, noter och toner, och i samband med ordet ”soloists” förstärker det associationen till musik. På så vis kan man se titeln *notes for soloists* som en hänvisning till Fluxus, då ”scores” framför allt associeras till ordet i betydelsen musikpartitur.

## 2.2. Litteratur på och bortom sidan

I dag finns det en tendens att sätta likhetstecken mellan ”litteratur” och ”böcker”. Att bli erkänd som författare kräver ofta att man blir publicerad i bokform och helst på ett etablerat bokförlag. År 2011 startade norrmannen Frode Grytten ett Twitterkonto där han publicerade lyrik i 140-teckensnuttar, och oberoende av antal följare är det säkert många som skulle tveka att kalla honom författare.<sup>32</sup> När han sedan år 2014 gav ut exakt samma tweets publicerade i en bok blir författartiteln mycket mer självklar, även om innehållet är detsamma.<sup>33</sup> ”The medium is the message”, lyder det berömda citatet av medieforskaren Marshall McLuhan – det som spelar roll för hur läsaren ser på ett verk och dess upphovsman är inte *vad* man säger, utan snarast *hur* det presenteras.<sup>34</sup>

Øyvind Prytz exemplifierar synen på litteratur som tätt kopplat till boken som medium genom att påpeka att Norges författarföreningar kräver att man ska ha gett ut ”to skjønlitterære *bøker* for voksne” för att kunna ansöka om medlemskap.<sup>35 36</sup> Man kan också se attityden i kulturjournalistiken – till exempel på DN.se där litteraturartiklarna ligger

---

31 Yoko Ono, *Grapefruit*, New York: Simon & Schuster 2000 [1963].

32 Frode Grytten, Twitter, <https://twitter.com/frodegrytten> (hämtad 18.2.2019).

33 Frode Grytten, *Vente på fuglen*, Oslo: Kagge 2014.

34 Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: Signet book 1964, s. 1.

35 Prytz 2016, s. 147 (min kursivering).

36 De finländska författarföreningarna är något mer allmänna i sina krav: Finlands svenska författarförenings krav är till exempel att skribenten ska ha ”offentliggjort minst två skönlitterära originalverk på svenska” (<https://www.forfattarna.fi/verks>, hämtad 10.3.2019).



under vinjetten ”Böcker”.<sup>37</sup> Även i diskussionen kring Bob Dylans Nobelpris, där kritiker ifrågasatte huruvida musiklyrik överhuvudtaget kan ha något litterärt värde, kan man se den snäva definitionen av litteratur.<sup>38</sup> Att Bob Dylan år 2016 tilldelades Nobelpriset i litteratur är ändå ett tecken på att begreppet ”litteratur” håller på att breddas, och inte endast associeras till bokformatet, och jag hävdar att digitaliseringen har haft en stor inverkan på dessa skiften i diskursen. Digitala medier har en tendens att sudda ut gränserna mellan konstformer, och påverkar på många sätt hur vi i dag ser på litteratur och text.<sup>39</sup> I förlängningen leder det också till att de kategoriska indelningarna av konstformer uppluckras och har inverkan även på verk som inte direkt är kopplade till digitaliseringen.

När litteraturen så småningom börjar etablera sig inom det digitala fältet hittar också olika typer av litteratur sina egna uttrycksformer i det digitala. Enligt litteraturvetarna María Goicoechea och Víctor Salceda är poesin en av de litteraturformer som fått stå i centrum för den elektroniska litteraturen.<sup>40</sup> Ser man till den elektroniska litteraturen som i dag är tillgänglig i digitala miljöer är det också tydligt att poesin tar sig större friheter. Poeter utforskar många olika uttrycksformer på nätet, från Twitterpoesi till olika former av visuell poesi, medan romaner i första hand finns tillgängliga i remedierad form till exempel som e-böcker eller textfiler. Goicoechea och Salceda menar att det att poesin är en litteraturform som står i periferin ger den mera spelrum, och då finns det större möjligheter att experimentera med olika teknologier.<sup>41</sup> Poeten och litteraturvetaren Charles Bernstein säger i en intervju med Marjorie Perloff att han upplever att vårt samhälle isolerar sig från poesin som konstform, och att det har att göra med att poesin inte är lika vinstbringande som annan litteratur.<sup>42</sup> En e-bok är en konkret produkt som kan säljas, och då är det lätt för ett kommersiellt förlag att välja det formatet istället för att experimentera med nya format som inte kunden känner igen. Därtill är romanen starkt kopplad till bokens mediegränssnitt. Poesin som konstform har existerat

---

37      *Dagens Nyheter*, <http://www.dn.se> (hämtad 15.3.2019).

38      Kulturjournalist Per Svensson kommenterar t.ex.: ”Jag har lyssnat lika mycket på Dylans musik som någon annan, kanske mer. Men att läsa hans texter på egen hand ... De håller inte som enbart litteratur. ’Som en rullande sten, som någon helt okänd’ - vad är det?” (Eskil Fagerström, ”Helt ofattbart. Oerhört deprimerande.”, *Sydsvenskan*, 13.10.2016, <http://www.sydsvenskan.se/2016-10-13/helt-ofattbart-oerhort-deprimerande> hämtad 17.3.2019).

39      N. Katherine Hayles, ”The Future of Literature”, *Collection Management* nr. 31 2007, s. 97.

40      María Goicoechea & Víctor Salceda, ”The Mechanic Ear: North American Sound Poetry in the Digital Age”, *Complutense Journal of English Studies* nr. 230, 2015, s. 131.

41      Ibid.

42      Marjorie Perloff, ”A Conversation with Charles Bernstein”, *Fulcrum* 2003:2, [http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/mp\\_cb.html](http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/mp_cb.html) (hämtad 12.3.2019).



längre än det skrivna ordet, medan den moderna romanen är en direkt produkt av boktryckarkonsten.<sup>43</sup> Därför kan det också vara svårare för romanen att hitta nya former.

Det finns också mediebetingade orsaker till att prosan fungerar i e-boksformat, medan andra medier är bättre lämpade för poesi. En stor skillnad mellan poesi och prosa är att radbrytningar ofta spelar en avgörande roll inom poesin. Därför kan poesin ha svårt att fungera i e-boksformatet, som tar sig olika uttryck beroende på användarens inställningar och läsplattans storlek. Användaren kan själv välja typsnitt och fontstorlek, vilket gör att texten flödar om och raderna kan brytas på andra ställen än där som författaren tänkt sig. En prosatext kan tryckas på sidor av olika storlek utan att det egentligen har inverkan på verket. För poesin, där ordens placering är av stor vikt, kan däremot en del av innebörden gå förlorad ifall till exempel en del av en rad flyttas till nästa. Poeterna Steve McCafferty och Barrie Phillip Nichol skriver i *Rational Geomancy. The Kids of the Book-Machine* (1992):

Being to a large extent a working out of information through duration, prose structures tend to be temporal rather than visual. [...] In extended prose or poetry the page becomes an obstacle to be overcome. There is a difference too of urgency in the poetic and prose line. In the former the left-hand margin is always a starting point, the right-hand margin a terminal, neither of which is determined by the randomness of page size but rather by the inner necessity of the compositional process.<sup>44</sup>

Det samma gäller dock i flera andra digitala medier. När man läser litteratur i ett digitalt format är utformningen ofta olika beroende på mediet som användaren väljer att läsa verket i. Ser man till exempel på webbsidans mediegränssnitt ser det annorlunda ut beroende på om den öppnas i en dator, i en surfplatta eller på en mobiltelefon. Producenterna förlorar en stor del av den kontroll som finns i den tryckta bokens format, där man bestämmer sig för ett format på boken, och det är inom dessa ramar som innehållet utformas. I fråga om e-böcker eller webbsidor kan man testa hur produkten ser ut i olika format innan publikation, men det är ändå ingen garanti för att man har sett verket i alla variabler av medium, textstorlek och andra inställningar. Det går också att försöka kontrollera hur verket ser ut genom att till exempel bestämma fasta marginaler för webbsidan eller använda ett etablerat medium som till exempel Twitter.

När man jämför tryckta böcker med digitala medier är det också viktigt att påpeka att indelningen i å ena sidan digital, och å andra sidan icke-digital eller analog litteratur inte

---

43 Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme, Göteborg: Anthropos 1990 [1982].

44 Steve McCafferty & B. P. Nichol, *Rational Geomancy. The Kids of the Book-Machine. The Collected Research Reports of the Toronto Research Group, 1973–1982*, Vancouver: Talonbooks 1992., s. 61.

är självklar; i dagens digitaliserade kultur finns det hela tiden en växelverkan mellan digital och analog litteratur. Den största delen av litteraturen tar i olika skeden av produktionen eller distributionen in både digitala och icke-digitala aspekter. Medieforskaren N. Katherine Hayles hävdar att all litteratur i dag bör kallas digital litteratur, där tryckt litteratur endast är en underkategori.

So essential is digitality to contemporary processes of composition, storage and production that print should properly be considered a particular form of text for digital files rather than a medium separate from digital instantiation.<sup>45</sup>

Tryckta böcker påverkas och förändras av digitaliseringen; största delen av tillverkningsprocessen sker digitalt, såväl planerandet och skrivandet som layout och tryckning. Pennan, skrivmaskinen och datorn är helt olika skrivarverktyg, och det påverkar tankeprocessen och sålunda också utformningen av texten. När man skriver på dator ger det större möjligheter att flytta runt och ta bort text, det går att börja mitt i texten och att gå in och redigera efter hand. Det betyder inte att författare som skriver för hand nödvändigtvis alltid skriver linjärt i sin process – det är svårt att tänka sig att något av Cia Rinnes diktverk, även om det skrivits för hand, skulle ha skapats linjärt från början till slut. Dock är det säkert att valet av skrivarverktyg på ett eller annat sätt kommer att påverka hur man skriver och planerar sin text.

Thomas Espedal är en av de författare som väljer att skriva för hand eftersom han upplever att skrivprocessen blir mer koncentrerad då. ”Jeg har skrevet én roman på datamaskin, *Hotell Norge*. Den blev tyck. Og den er også min dårligste”, säger han i en intervju med Øyvind Prytz.<sup>46</sup> Men inte heller Thomas Espedal kan undgå en digitaliserad mediekultur. Hans handskrivna manuskript levereras till förlaget där någon sedan får i uppdrag att överföra materialet till digital form och en grafiker ombryter verket på en dator.

Det är alltså näst intill omöjligt att inte påverkas av digitaliseringen i vårt nutida samhälle, även hos dem som gör aktiva strävanden emot det. Sålunda kan vi se att också böcker som är utgivna på papper på ett eller annat har sätt påverkats av digitaliseringen. Men detsamma gäller också åt andra hållet – inte all elektronisk litteratur, med vilket jag avser verk som skapas och distribueras digitalt, är alltid helt och hållet digitala.<sup>47</sup> De små streckteckningarna som finns i Cia Rinnes *archives zaroum* är tecknade för hand, och sedan inskannade och omvandlade till digitalt format.

---

45 Hayles 2007, s. 86.

46 Prytz 2016, s. 36–37.

47 Jag definierar elektronisk litteratur i teorikapitlet.

### 3. Teori

Teorikapitlet är uppbyggt enligt följande. I den första delen diskuterar jag två begrepp som är väsentliga för min studie: digitalisering och remediering. Jag tar även upp två övriga teorihelheter som i likhet med remediering används för att analysera verk som presenteras i olika medieformat; dessa är medietransformering och adaptionsteori. Det följande teoriavsnittet diskuterar implikationerna av att ett verk existerar i digitalt format. Där går jag igenom vad det betyder för ett verk att det har nivåer av kod som ligger under gränssnittet, hur kodspråk och naturliga språk förhåller sig till varandra, samt diskuterar definitionen av elektronisk litteratur. Slutligen går jag igenom Anders Skare Malviks gränssnittsteori, och ger exempel på mediegränssnitt, konceptuellt gränssnitt och socialt gränssnitt.

#### 3.1. Digitalisering och remediering

”Mobiltelefonen – snarare än att påverka vad vi säger i telefonsamtalen – har radikalt förändrat vårt sätt att röra oss, umgås och planera vår tid, vårt sätt att tänka och agera som människor” skriver Jonas Ivarsson och Cecilia Lindhé i antologin *Litteraturens nätverk. Berättande på internet* (2012).<sup>48</sup> Många kan säkert känna igen detta; teknologins framfart ger oss inte bara nya verktyg för att underlätta våra liv, det innebär också nya sätt för oss att bete oss och förhålla oss till vår omvärld. Lika mycket som människan utvecklar teknologi går det åt andra hållet, och teknologin utvecklar och förändrar individer och samhället.

För att beskriva den process som samhället och individer genomgår då vi går över till digitala lösningar, används termen *digitalisering*. Medieforskarna J. Scott Brennen och Daniel Kreiss beskriver digitalisering (eng. *digitalization*) enligt följande:

[W]e refer to digitalization as the way in which many domains of social life are restructured around digital communication and media infrastructures.<sup>49</sup>

Enligt Brennen och Kreiss definition är alltså digitalisering snarast abstrakta tendenser som kan vara svåra att ringa in – digitaliseringen bör ses som kombinationen av att institutioner och individer anpassar sig till den digitala logiken. Brennen och Kreiss argumenterar för att göra en distinktion mellan *digitization*, den konkreta processen att till exempel omformate-

---

48 Jonas Ingvarsson & Cecilia Lindhé, ”Digitalisering och poetisk form”, Christian Lenemark (red.), *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 108.

49 Scott J. Brennen & Daniel Kreiss, ”Digitalization”, K. B. Jensen et. al. (ed.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* 2016.

ra en tryckt bok till e-bok, och *digitalization*, den övergripande processen nämnd ovan.<sup>50</sup> På svenska görs inte denna distinktion, utan digitalisering används i båda dessa sammanhang – man kan till exempel tala om att ”digitalisera en bok”.<sup>51</sup> När jag i den här avhandlingen använder termen ”digitalisering”, avser jag Brennen och Kreiss definition av ordet som ett övergripande samhällsligt fenomen. När det gäller konkreta förändringar av verk till digital form använder jag istället termen *remediering*.

Begreppet remediering introducerades av Jay David Bolter och Richard Grusin i deras verk *Remediation. Understanding New Media* (1999).<sup>52</sup> Remediering innebär i korthet att ett verk presenteras i ett annat mediegränssnitt än det ursprungligen skapats i, enligt Bolter och Grusins definition: ”the representation of one medium in another”.<sup>53</sup> Remediering är alltså ett bredare begrepp än det engelska ”digitization”, då det inte enbart innebär att något analogt blir digitalt. Frode Gryttens tidigare nämnda Twitter-inlägg kan till exempel remedieras i bokformat, vilket gör om ett digitalt verk till analogt, och då är det alltså inte fråga om digitalisering, men däremot remediering. Remediering kan även ske mellan två icke-digitala medieformer, som till exempel en teckning som illustrerar en text eller en målning baserad på ett fotografi. Trots att remediering existerade även i en pre-digital mediekultur, är det ändå enligt Bolter och Grusin en mycket viktig aspekt av dagens digitala mediekultur, och de menar att vi i dag lever i en ”age of remediation”.<sup>54</sup> Allt från bildfiler av målningar till konsertklipp på Youtube och reportage på en dagstidnings webbsida faller under begreppet remediering, och det är alltså något som präglar en väldigt stor del av den digitala världen.

Bolter och Grusin menar att medier följer två slags logik – *immediacy* och *hypermediacy*, på svenska *direktmediering* och *hypermediering*.<sup>55</sup> Direktmediering innebär att mediet hamnar i bakgrunden, och har som mål att användarna glömmar bort mediet, och det blir ett så kallat transparent medium. Som exempel på direktmediering ger Bolter och Grusin virtuell verklighet, förkortat VR (från engelskans *virtual reality*), som i sin omslu-

---

50 Ibid.

51 Mikael Reuter påpekar i en Reuters ruta från år 2004 att ordet ”digitering” är en finlandism som är rakt översatt från finskans *digitointi*, och den bör inte användas på svenska (Mikael Reuter, ”Digitalisering”, 2014, [http://www.kotus.fi/sv/publikationer/sprakspalter/reuters\\_rutor/2004/digitalisering](http://www.kotus.fi/sv/publikationer/sprakspalter/reuters_rutor/2004/digitalisering), hämtad 11.3.2019).

52 Bolter & Grusin 1999.

53 Ibid., s. 47.

54 Ibid., s. 75.

55 De svenska översättningarna direktmediering, hypermediering samt remediering lanserades av Jonas Ingvarsson och Cecilia Grönberg i en översättning av de tre första kapitlen av *Remediation*. Översättningen publicerades i tidskriften *OEI* nr. 22/23, s. 255–292.

tande logik har för avsikt att få användaren att glömma mediet. Hypermediering å sin sida innebär att mediet betonas, och användaren påminns hela tiden om mediets närvaro. Enligt författarna finns det en ”double logic of remediation”, en remedieringens dubbellogik, i vår mediekultur, eftersom man ofta strävar efter både direktmediering och hypermediering på en och samma gång.<sup>56</sup> VR-utvecklarnas mål är alltså att skapa en virtuell verklighet som är så nära verkligheten att användaren verkligen upplever sig vara i en annan värld, men utvecklarna strävar samtidigt efter att skapa en produkt som är modern och avancerad, så att användaren imponeras av den nya teknologin.

Boken är ett exempel på ett medium som i dag upplevs som transparent, eftersom man kan läsa en bok utan att hela tiden tänka på att det är ett medium; boken upplevs som naturlig och självklar. Ju mer bokformatet får konkurrens av andra medier, desto mer förlorar det dock sin status som transparent medium. Litteraturvetaren George P. Landow menar att den digitala mediekulturen skiftat fokus så mycket att boken som medium inte längre är en naturaliserad del av vår mediekultur.

We find ourselves, for the first time in centuries, able to see the book as unnatural, as a near miraculous technological innovation and not as something intrinsically and inevitably human. We have, to use Derridean terms, decentered the book. We find ourselves in the position, in other words, of perceiving the book *as technology*.<sup>57</sup>

Cia Rinnes tryckta diktverk, särskilt *zaroum*, strävar också bort från direktmediering av boken och mot en hypermediering, genom att problematisera bokens gränssnitt som naturligt. Jag går närmare in på detta i kapitel 4.

Termen remediering innefattar flera nivåer av medierepresentation; remediering kan innebära ett helt verk som presenteras i ett annat medium, men kan också innefatta element inom ett verk, såsom ett fotografi i en bok, eller en beskrivning av ett konstverk i textform. Bolter och Grusins breda definition har kritiserats, bland annat av medieteoretikern Lars Elleström som bland annat anser deras definition av termen ”medium” vara för vag. I *Media Transformation* (2014) ställer Elleström upp två typer av medietransformering. Dessa är transmediering, när ett innehåll medieras i ett annat, till exempel en bok som görs om till film, och medierepresentation, vilket innebär att ett medium representeras i ett annat medium. Det innebär alltså att både innehållet och det ursprungliga mediet medieras i ett nytt

---

56 Bolter & Grusin 1999, s. 5.

57 George P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: The John Hopkins University Press 2006, s. 46.

medium.<sup>58</sup> Resultatet blir alltså ett medium inne i ett annat medium, där det ursprungliga mediet fortfarande är synligt – t.ex. ett fotografi av en öppen bok.

Även om Elleströms teorier har många förtjänster, tenderar hans indelningar att bli alltför specifika och kategoriska. Elleströms sätt att indela riskerar att ta över fokus från själva analysen till förmån för ett kategoriserande enligt hans terminologi, och skulle ändå inte nödvändigtvis erbjuda en mera djupgående och mångfacetterad analys av problematiken i denna uppsats. Därför kommer jag inte i högre grad att använda Elleströms teorier i den här avhandlingen, men återkommer till honom i ett par avseenden, närmast i hans kritik av adaptionsteorin, samt i avsnitt 3.3 där jag definierar begreppet intermedialitet.

Överföring från ett medium till ett annat behandlas också inom fältet adaptionstudier. Inom adaptionsteori undersöker forskare de processer som sker när ett verk transformeras till ett annat medium. Ofta handlar det om litteratur som görs till film, men särskilt senare års studier behandlar även många andra medier som teater, datorspel, musik etc. Adaptationsstudier har även traditionellt haft ett stort fokus på anpassning av ett källmaterial till ett nytt medium. Den här inställningen har under senare år ifrågasatts inom adaptionteorifältet, till exempel i antologin *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* (2013). Här konstaterar litteraturvetaren Jørgen Bruhn att man bör se på en adaption som en växelverkan mellan två verk, inte enbart som en enkelriktad väg av original till adaption. Bruhn menar att även källan påverkas av adaptionen, i hans exempel en bok som görs om till film. En konkret förändring kan vara att bokens paratext ändras, till exempel genom att nytugåvor trycks med filmaffischen som pärm. Det här påverkar hur läsaren upplever boken, enligt Bruhn.<sup>59</sup>

Bruhns påpekande är viktigt att hålla i åtanke även i Cia Rinnes verk. Någon som läser *zaroum* efter att ha läst *archives zaroum* kommer att uppleva verket annorlunda då man känner till *archives zaroums* logik, även om förstautgåvan inte fysiskt har förändrats. I Kookbooks samlingsutgåva av de tre diktverken finns en QR-kod i samband med *notes for soloists*, som länkar till *sounds for soloists*, vilket kopplar samman det tryckta verket med ljudverket.<sup>60</sup> På det här viset kan man se att verk alltid lever i växelverkan med varandra, inte endast i en enkelriktad transformation där det verk som utkom först behålls statiskt.

---

58 Lars Elleström, *Media Transformation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, s. 12–15.

59 Jørgen Bruhn, ”Dialogizing adaptation studies: From one-way transport to a dialogic two-way process”, Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (red.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London; New York: Bloomsbury Academic 2013, s. 73.

60 Cia Rinne, *zaroum / notes for soloists / l’usage du mot*, Berlin: Kookbooks 2017.

Jag har ändå valt att använda uttrycket remediering framom adaption i min analys av Rinnes verk, eftersom det finns en del egenskaper i adaptionsteorin som kan fungera begränsande på min analys. En av dem är att adaptionsteori fortfarande i hög grad är fokuserad på litterära verk som ombearbetas till film. Lars Elleström skriver i en artikel om adaption och intermedialitet i *Oxford Handbook of Adaptation Studies* (2017): "the implicit literature- or theater-to-film formula continues to have a firm grip on adaptation studies".<sup>61</sup> Han menar också att fältet har stor fokus på visuella konstformer, och förbiser auditiva verk.<sup>62</sup>

En annan orsak är att adaption ofta omfattar hela verk som adapteras. Remediering är för min analys därför ett mer användbart begrepp, eftersom det också möjliggör att diskutera hur olika medier presenteras och transformeras inom ett specifikt verk. Mitt intresse ligger alltså inte enbart i hur Rinnes hela verk förhåller sig till varandra, utan även hur de enskilda verken representerar andra medier inom sig. Remedieringsbegreppet gör det också möjligt att diskutera medier som existerar utanför de verk som ingår i analysen. Till exempel de papper där de ursprungliga handtecknade dikterna finns är medier, som existerar i materiell form oberoende av diktverken och har sedan remedierats i *zaroum* och *archives zaroum*.

### 3.2. Elektroniska lager av språk och kod

En av de tidiga forskarna inom digitalisering är litteraturforskaren och medieteoretikern Friedrich Kittler. Sina iakttaganden om det digitalas position i samhället framställde Kittler redan 1986 i verket *Gramophone, Film, Typewriter*. Det som skiljer det analoga och det digitala, enligt Kittler, är att ett digitalt verk i grunden endast är kod, och därför finns det ingen väsensskillnad mellan digital bild, ljud eller text.

Inside the computers themselves everything becomes a number: quantity without image, sound, or voice. And once optical fiber networks turn formerly distinct data flows into a standardized series of digitized numbers, any medium can be translated into any other. With numbers, everything goes. Modulation, transformation, synchronization; delay, storage, transposition; scrambling, scanning, mapping, – a totalmedia link on a digital base will erase the very concept of medium.<sup>63</sup>

---

61 Lars Elleström, "Intermediality & Adaptation", Thomas Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford: Oxford University Press 2017, s. 10.

62 Elleström 2014, s. 27.

63 Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, övers. Geoffrey Winthrop Young & Michael Wutz,



Den enda skillnaden är det som Kittler kallar för ”surface effects”, alltså det som produceras i det digitala gränssnittet.<sup>64</sup> För en vanlig användare är skillnaden naturligtvis mycket stor om det som man tar till sig är text, bild eller ljud, oberoende av om allt i bakgrunden endast är binär kod, och Kittlers snabba avfärdande av detta kan ses som alltför simplistiskt. Kittler menar ändå att denna skillnad mellan analoga och digitala medier är högst relevant – då allt i grunden är kod, är alla medier åtminstone på ett teoretiskt plan likvärdiga och utbytbara.<sup>65</sup> Enligt N. Katherine Hayles är det här en av orsakerna till att digital text väldigt ofta är multimodal, det vill säga använder sig av olika teckensystem såsom text, bild och video.<sup>66</sup>

Det här leder också till att det i digitala miljöer kan vara svårare att ringa in och definiera vad som utgör ett verk. Avant-garde-konstnärer har alltid experimenterat med olika konstformer, och till exempel Fluxuskonstnärerna arbetade med många olika medier och inom flera kulturarter. Men även om de problematiserade och ifrågasatte rådande principer för hur en viss konstform ska se ut, gav ändå kontexten en fingervisning om vad man kan förvänta sig; på ett galleri ser man konst, i konserthallen hör man musik, i en bok läser man litteratur och så vidare. I digitala miljöer, där institutioner inte har lika stort inflytande, saknas ofta den här kontexten, och därför är det också svårare att genast veta vad det är man upplever. Det här kan fungera både som en fördel och en nackdel för en konstnär. För konstnärer som arbetar på gränsen mellan olika konstformer, kan en digital miljö erbjuda ett utrymme där man kan arbeta med sin konst och problematisera de relativt strikta gränsdragningarna vi har mellan konstformer. Däremot kan det göra tolkaren förbryllad och osäker på vad det är som man blir presenterad för.

När vi tar till oss ett poesiverk på en webbsida är det många processer som sker utan att vi tänker på dem. Till skillnad från boken, ett fysiskt objekt vars existens inte påverkas av huruvida någon läser i den, produceras mediegränssnittet om igen varje gång man skriver in webbadressen och öppnar verket. Øyvind Prytz skriver:

Når leserne blir vidare till neste side, opphører teksten – bokstaveligt talt – å eksistere. Slik bidrar e-boken helt konkret till å underbygge opplevelsen av lesingen som en betydningproduserende praxis. Ikke bare lesingen, men selve den litterære teksten tar form som en prosess.<sup>67</sup>

---

Stanford: Stanford University Press 1999 [1986], s. 1–2.

64 Ibid.

65 Ibid.

66 Hayles 2007, s. 97.

67 Prytz 2016, s. 135.



Olika typer av programmeringskod delas in i språk. På många sätt påminner kodspråken också om våra naturliga språk, i och med att det finns syntax och en vokabulär att följa. I likhet med naturliga språk kan man se kodspråk som ett system av tecken som kan kombineras till olika andra helheter. Matti Kangaskoski skriver: "Language can be seen as constructed from simple, elementary units, permutation of which gives rise to a complexity."<sup>68</sup>

Naturliga språk och kodspråk går ändå inte helt att jämföra med varandra. Medan naturliga språk är skapade för människor, är kodspråk gjorda för att läsas av datorer, vilket innebär att det inte finns utrymme för misstag. Peter Ottsjö skriver i en artikel i *Språktidningen* om programkod:

En förutsättning för att det ska fungera är alltså att språkets syntax är oklanderlig. [...] Satserna i kodspråket måste vara korrekt uppbyggda för att kunna tolkas. Om man missat en parentes eller ett semikolon visas det försmädliga meddelandet *Syntax error!*<sup>69</sup>

Förhållandet mellan naturliga språk och kodspråk har ofta diskuterats i dessa termer: programkod som statisk och oförlåtande, naturliga språk som dynamiska och i ständig förändring. Det finns dock behov för att nyansera denna diskussion ytterligare. Många av de skillnader som Ottsjö tar upp i sin artikel, vilka även N. Katherine Hayles och Matti Kangaskoski diskuterar i liknande ordalag, handlar inte om språkens struktur utan snarast om hur och av vem eller vad de processeras.<sup>70</sup>

Även naturliga språk tvingas hålla sig till en fast struktur, inom ramarna för ett enskilt språks ordlistor och grammatikregler, när de ska tolkas av en dator. Det räcker med att lägga in en text i Google Översätt eller använda sig av Words rättstavningsprogram för att se de begränsningar som dagens teknologi har när det gäller att tolka naturligt språk. På samma sätt är det möjligt för en programmerare att läsa och förstå programkod, även om koden skulle sakna parenteser och semikolon som gör att en maskin inte klarar av att tolka den. Inom ett programmeringsspråk finns det olika sätt att komma fram till samma resultat, och olika kodare kan uttrycka samma sak på olika sätt. Sätten att skriva kod på kan till och med vara så personliga att IT-forensiker kan identifiera nätbrottslingar endast på hur deras kod ser

---

68 Kangaskoski 2017, s. 135.

69 Peter Ottsjö, "De lär sig koden till den nya världen", *Språktidningen*, november 2014.

70 Se bl.a. N. Katherine Hayles, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago: University Of Chicago Press 2005, s. 47; Kangaskoski 2017, s. 135–136.

ut.<sup>71</sup> Många av skillnaderna ligger alltså enligt mig inte huvudsakligen inneboende i språken utan sker när människa respektive maskin tolkar texten.

Det betyder inte att programmeringsspråk och naturliga språk är helt likvärdiga. En väsentlig skillnad ligger i att programkod är skapt för att i första hand läsas av maskiner, vilket gör att den till sin natur är körbar (*executable*). De enda beståndsdelarna i ett kodspråk är kommandon som producerar resultat. Det betyder att kodspråk till sin struktur endast har två lägen, rätt eller fel, medan naturliga språk kan innehålla mängder av betydelser som utmynnar i många slags tolkningar. Jag anser ändå att många forskare som diskuterar kodspråkens förhållande till naturliga språk inte i tillräckligt hög grad tar i beaktande att många skillnader sker först i tolkningssituationen.

När vi ser på ett digitalt verk som *archives zaroum* finns det alltså flera nivåer av språk. Dels de olika naturliga språken som verket är uppbyggt av, och dels nivåer av kodspråk som är i olika hög grad dolda bakom mediegränssnittet. De nivåer som digitala medier opererar på behandlas av medieteoretikern Lev Manovich i verket *The Language of New Media* (2002), och han kallar dem ”cultural layer” (kulturell nivå) och ”computer layer” (datornivå).<sup>72</sup> Enligt Manovich existerar dessa nivåer i växelverkan med varandra, och har stor inverkan på hur verk tar form i nya medier: ”The ways in which computer models the world, represents data and allows us to operate on it; the key operations behind all computer programs [...] influence the cultural layer of new media: its organization, its emerging genres, its contents.”<sup>73</sup>

Det är alltså viktigt att hålla dessa nivåer i åtanke när man ser på elektronisk litteratur. Vare sig man kommer åt att läsa koden eller inte finns det flera lager av information. Att ett verk är skapat i elektroniskt format påverkar verket i många avseenden och på många plan, bland annat gällande vad texten kan uttrycka, möjligheter till multimodalitet och interaktivitet samt i spridning och distribution. I Cia Rinnes författarskap kan man därtill se en strävan att ta dessa underliggande nivåer upp till ytan. Det gäller till exempel hur vissa dikter använder en algoritmisk logik för att hitta nya betydelser inom ett ord eller en sats, vilket även Matti Kangaskoski diskuterat i sin avhandling. Jag återkommer till denna logik i analyskapitlen.

---

71 Louise Matsakis, ”Even Anonymous Coders Leave Fingerprints”, *Wired*, 8.10.2018, <https://www.wired.com/story/machine-learning-identify-anonymous-code/> (hämtad 12.3.2019).

72 Översättningarna är mina.

73 Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press 2002 [2001], s. 46.

I artikeln "Electronic Literature: What Is It?" ger N. Katherine Hayles en definition på elektronisk litteratur, som tagits fram av Electronic Literature Organization (ELO). ELO definierar elektronisk litteratur som "work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer."<sup>74</sup> Enligt ELO innefattar elektronisk litteratur alltså endast sådan litteratur som faktiskt drar nytta av den digitala logiken, och i N. Katherine Hayles tolkning av definitionen innefattar detta inte litteratur som bara remedierats från en fysisk bok.<sup>75</sup> Det innebär att majoriteten av e-böcker och faksimiler eller litterära verk i digitala textformat enligt denna definition inte klassas som elektronisk litteratur.

När det gäller *archives zaroum* finns det aspekter av verket som är remedierade från det tryckta verket, i och med att den innehåller material från *zaroum* och utkommit efter att boken tryckts. Men *archives zaroum* passar ändå in på ELO:s definition av elektronisk litteratur, eftersom den utnyttjar den digitala logiken till exempel i form av att texten rör på sig och reagerar på musklick. PDF-versionerna av *zaroum* och *notes for soloists* som finns tillgängliga på poesiwebbplatsen Ubuweb är däremot direkt remedierade versioner av de tryckta böckerna och är som sådana inte elektroniska verk enligt ELO:s definition.<sup>76</sup>

För att denna definition av elektronisk litteratur ska vara gångbar är det viktigt att läsa begreppet *computer* i dess ursprungliga bemärkelse. En dator är en maskin som behandlar data och innefattar alltså många andra typer av enheter än det som man i vardagligt språkbruk kallar för "dator", det vill säga persondatorn. Distinktionen var mindre viktig när ELO presenterade definitionen under början av 2000-talet, då en stor del av den digitala litteraturen faktiskt gjordes på persondatorer, men i dag kan elektronisk litteratur även läsas på smarttelefoner och surfplattor, och det finns litteratur för till exempel spelkonsoler och VR-enheter. Att ELO specificerar det till att gälla "stand-alone or networked computer" gör associationerna till just persondatorer ännu starkare. Det finns även behov av att ifrågasätta uttrycket "important literary aspect" – vem eller vad är det som avgör vad som räknas som betydande litterära egenskaper? För att förtydliga vill jag därför föreslå en omformulering i ELO:s definition av elektronisk litteratur: "work with literary aspects that takes advantage of the capabilities and contexts provided by *the electronic device through which it is distributed*". På svenska skulle definitionen lyda "verk med litterära aspekter som utnyttjar de kontexter och möjligheter som erbjuds av den elektroniska enhet genom vilket verket distribueras".

---

74 N. Katherine Hayles, "Electronic Literature: What Is It?", *The Electronic Literature Organization*, 2.1.2007, <https://eliterature.org/pad/elp.html> (hämtad 15.3.2019).

75 Ibid.

76 Ubuweb: Visual Poetry, <http://www.ubu.com/vp/rinne.html> (hämtad 23.11.2016).

### 3.3. Gränssnitt

I sin doktorsavhandling om Matias Faldbakkens författar- och konstnärskap introducerar Anders Skare Malvik begreppet gränssnitt, vilket han delar in i tre underkategorier: *mediegränssnitt*, *konceptuellt gränssnitt* och *socialt gränssnitt*. I det här avsnittet diskuterar jag dessa termer och illustrerar dem med exempel hos Cia Rinne.

*Mediegränssnitt* är den term som kanske kommer närmast det som man i vardagligt tal avser med gränssnitt; det betecknar mediet som informationen presenteras i. Malvik definierar mediegränssnitt som: ”det format hvorigjennom sansedata kan innskrives i og/ eller hentes ut fra et medium, forstått som en teknologi for lagring og overføring av informasjon.”<sup>77</sup> Cia Rinne arbetar med en stor mängd olika mediegränssnitt, däribland bokens, webbsidans och ljudinspelningens gränssnitt. Därutöver kan man se en problematisering av mediegränssnitten, närmare bestämt i hur verken presenteras inom sina respektive mediegränssnitt. Detta till exempel i att *archives zaroum* presenteras i webbsidans gränssnitt men är visuellt utformad som en gammaldags kartoteksfil. Även Rinnes sätt att presentera motsvarande dikter i olika medieformat, till exempel både som bok och som digital utgåva, är ett exempel på hur hon utnyttjar och problematiserar mediegränssnittet.

Med *konceptuellt gränssnitt* avser Malvik ”idémessige sammenføringer av i utgangspunktet distinkte kategorier.”<sup>78</sup> Som exempel ger Malvik intermedialitet, appropriering och intertextualitet, men han menar att begreppet även innefattar andra tematiska och konceptuella utformningar som skapar en kontaktyta mellan olika semantiska aspekter.<sup>79</sup> Begreppen intermedialitet och intertextualitet används på väldigt olika sätt av forskare, och Malvik preciserar eller definierar inte termerna noggrannare i sin undersökning. Det tredje begreppet, appropriering, definierar Malvik enligt Peter Osborne: ”the reproduction by one artist of another artist’s work”.<sup>80</sup>

Intertextualitet, i bemärkelsen hänvisningar till annan text utöver det egna verket, är en viktig aspekt av Cia Rinnes verk, och särskilt av *zaroum*. Ett exempel är dikten på bild 3,

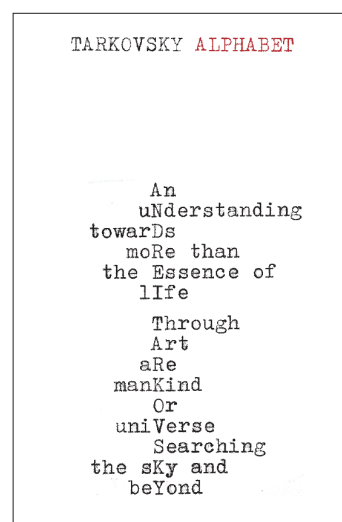


BILD 3. Rinne, ”Tarkovsky Alphabet”, *zaroum*.

77 Malvik 2014, s. 44.

78 Ibid.

79 Ibid.

80 Peter Osborne, *Conceptual Art*, New York: Phaidon Press 2002. Citerad i Malvik 2014, s. 44.

som alluderar till den ryske filmregissören Andrei Tarkovskij. Dikten har formen av ett mesostikon, där en bokstav på varje rad formar ett ord som kan läsas lodrätt. Texten formar Andrei Tarkovskijs namn genom att vissa bokstäver är versaliserade och placerade lodrätt under varandra. Rinne hänvisar också till många andra konstnärer i sina diktverk, däribland John Cage, Yoko Ono och Salvador Dalí. Jag går på djupet med funktionen av den här typen av konceptuellt gränssnitt i avsnitt 4.4, där jag också mer utförligt definierar begreppet intertextualitet.

I min analys av intermedialitet som konceptuellt gränssnitt utgår jag från en förståelse av begreppet intermedialitet som relationer mellan olika medier. Lars Ellerström definierar intermedialitet som studiet av ”specific relations among dissimilar media products and general relations among different media types”.<sup>81</sup> Där ingår remediering av ett medium i ett annat, såsom effekterna av arkivappar som remedieras i *archives zaroum*, men även andra sätt som verken refererar till medier utanför sig själva, till exempel *l’usage du mot* som hänvisar till hashtaggar och e-post.

*Socialt gränssnitt* syftar till relationen mellan konstverket och subjektet som upplever verket. Malvik definierar socialt gränssnitt som ”den erfäringsmessige relasjonen mellom et betraktende/lesende subjekt og et kunstverk.”<sup>82</sup> I upplevelsen av Rinnes konstverk är förhandskunskaperna av högsta vikt. Läsarens kunskap om kontexten och de intertextuella referenser som texterna innehåller, och framför allt läsarens språkkunskaper spelar i hög grad in på upplevelsen. Väldigt få av de som läser Rinnes verk kommer att ha den språkliga kunskap som skulle krävas för att förstå varje ords betydelse i ett diktverk som blandar engelska, tyska, franska, italienska, spanska och svenska. Däremot kan en läsare som inte har alla dessa språkkunskaper ta till sig texten på ett annat sätt och uppleva ordens ljudmässiga kvaliteter i högre grad utan att färgas av ordens semantiska innebörd. I sin artikel från år 2017 problematiserar Tidigs och Huss vad det innebär att ”förstå” en text.

Understanding can encompass other aspects than being able to translate that which is perceived as foreign. It can also involve noticing a lack of understanding, noticing that another language is present, and reacting to what is foreign. The condition, however, is that the reader becomes aware of the fact that he or she does not understand.<sup>83</sup>

---

81      Elleström 2017, s. 2.

82      Malvik 2014, s. 44.

83      Tidigs & Huss 2017, s. 213.

Vidare ställer Malvik upp två analytiska nivåer där gränssnittsteorin kan utnyttjas. Den första nivån är att, som jag i korthet gjort ovan, se på hur de mediala, konceptuella och sociala gränssnitten skilt för sig produceras i ett konstverk eller hos en konstnär/författare. I den andra analytiska nivån ser man på hur dessa tre gränssnitt fungerar i relation till varandra.<sup>84</sup> Man kan till exempel notera hur mediegränssnittet påverkar det sociala gränssnittet i ett fall som Twitterförfattaren Frode Grytten. Läsarens uppfattning är helt olika beroende på om verket produceras i bokens eller i Twitters mediegränssnitt. Vad gäller Cia Rinnes verk är mediegränssnittet också avgörande för hur verken kategoriseras. När texterna ramas in och ställs ut på konstmuseum ser man Cia Rinne som en konstnär, jämfört med när man läser en av hennes böcker.

Malviks gränssnittsteorier är högst relevanta för att analysera ett författarskap som Cia Rinnes. Att se på Rinne som en konstnär som arbetar i och genom gränssnitt, kan man lättare undgå att fastna i kategoriserande av sådant som genre och språk. Jag ser ändå möjligheter att specificera Malviks teorier något. Framför allt upplever jag att kategorin konceptuellt gränssnitt är ett brett och svårinringat begrepp, särskilt i förhållande till de andra två gränssnitten som är mer konkreta. I den här avhandlingen fokuserar därför min användning av termen konceptuellt gränssnitt på specifika tematiska grepp, framför allt intertextualitet och intermedialitet.

Därtill ser jag möjligheter att vidareutveckla Malviks teorier, och introducera ett nytt gränssnitt som vore särskilt välanpassat på Cia Rinnes konstnärskap. Ser man till tidigare forskning kan man dra slutsatsen att den språkliga aspekten hos Rinne är ett av de grepp som de flesta finner intressant i Rinnes lyrik. Dikterna flyter mellan olika språk och ljudformationer, men inte bara mellan orden, utan vissa ord kan ha olika betydelse och läsas på olika språk om vartannat, eller samtidigt. Rinnes språkanvändning är som Wittgensteins ankhare, som Fredrik Hertzberg säger i essän i *27 år, elva poeter*: ”war” kan betyda antingen engelskans ”krig” eller tyskans ”var” – eller både och på en och samma gång.

I en analys som fokuserar på språkanvändningen i Rinnes lyrik, vore ett separat *språkligt gränssnitt* användbart. I min avhandling finns det dock inte utrymme att utforska språkliga gränssnitt i Rinnes produktion, eftersom fokus i undersökningen ligger på mediala och digitala aspekter av författarskapet. Jag återkommer i avslutningen till det språkliga gränssnittet och hur jag ser att det kunde användas i framtida forskning.

---

84 Malvik 2014, s. 44.

## 4. *zaroum* + *archives zaroum*

I det här kapitlet gör jag en komparativ studie av *zaroum* och det digitala verket *archives zaroum*. Analysen av *zaroum* och *archives zaroum* utgår från hur verkens mediegränssnitt används och hur de problematiseras genom att de i viss mån går emot sin egen logik. Jag undersöker även förhållandet mellan skrivmaskinstexten och handskriften, och hur idén om arkiv etableras i båda verken och i förhållandet dem emellan. Därtill diskuterar jag ett av de mest utmärkande konceptuella gränssnitten i verken, nämligen intertextualiteten. Genom att se på användningen av intertexter visar jag på hur Rinne problematiserar författarfunktionen. Avslutningsvis ser jag på vilka slags sociala gränssnitt som etableras när läsaren presenteras för olika instruktioner och symboler, samt interaktivitetens betydelse för detta.

### 4.1. Etablering och problematisering av mediegränssnitt

I det här avsnittet undersöker jag hur *zaroum* och *archives zaroum* uttrycks i sina respektive mediegränssnitt, det vill säga boken och webbsidan, och hur detta förhåller sig till en traditionell användning av dessa mediegränssnitt. Jag undersöker bland annat hur verken relaterar till den narrativa struktur som bokens och webbsidans mediegränssnitt erbjuder, och hur den logik som mediegränssnitten är uppbyggda enligt påverkar verken och dess innehåll. Därtill går jag in på hur dikterna fungerar som uttryck för dels digitala, och dels pappersbaserade mediegränssnitt.

Den tryckta boken *zaroum* utkom år 2001 i egen utgivning och trycktes då i 1000 exemplar. De mjuka pärnarna är svarta, med en liten vit ruta där titel och författare står, i samma storlek som texten inne i inlagen. Pappret i inlagen är tjockt och naturvitt, sidorna är onummerade. Dikterna i *zaroum* är utformade med handskrift, skrivmaskinstext och små illustrerande teckningar och symboler. Största delen av texten är svart till färgen, men även en röd skrivmaskinsfärg används för att accentuera bokstäver och ord. All skrivmaskinstext är i samma storlek, även den text som finns uppe i vänstra hörnet som kan ses som rubriker: "1, 2, 3 soleil", "zaroum athína", "zaroum orientation" m.fl.





BILD 4. Rinne, pärm, *zaroum*.

Webbsidan *archives zaroum* finns på poesiplattformen *Afsnit P*, och är gjord i samarbete med Christian Yde Frostholt, en av grundarna till *Afsnit P*. Startsidan är en svart sida med en vit ruta, utformad som en gammaldags etikett, där titeln och författarens namn står. När man klickar på etiketten kommer man till innehållsförteckningen, där de sju delarnas rubriker framgår. Utformningen är en kartoteksmapp, där de olika delarnas namn finns på flikar som man kan klicka på för att komma till delen. Därifrån kan man klicka sig vidare till själva dikterna, vilka presenteras mot en vit bakgrund. Verket innehåller sju delar, och varje flik i *archives zaroum* motsvarar mer eller mindre ett uppslag i *zaroum*; även där finns överskrifter som "1, 2, 3 soleil" och "zaroum athína". I det elektroniska verket finns dock mycket färre dikter; i *zaroum* finns många uppslag som inte har någon motsvarighet i *archives zaroum*. *archives zaroum* är byggt med kodspråket Flash, och formatet är bestämt till en bredd på 800 pixlar, vilket innebär att verket alltid kommer att vara av den storleken oberoende av webbläsaren eller enhetens bredd. Texten remedieras i form av bilder, och därför går inte texten att förstora eller förminska och på så vis påverka hur verket ser ut.

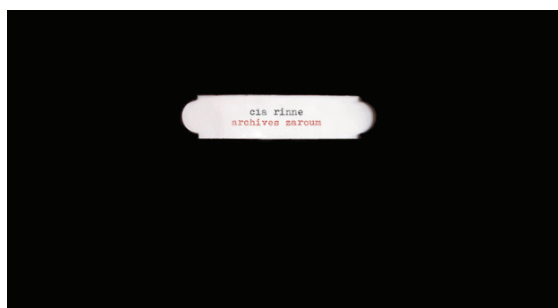


BILD 5. Rinne, ingångssida, *archives zaroum*.



BILD 6. Rinne, innehåll, *archives zaroum*.



Lev Manovich menar att dagens mediekultur har skiftat fokus från att till stor del basera sig på en narrativ uttrycksform till en kultur som utnyttjar databasens logik.

Many new media objects do not tell stories; they do not have a beginning or end; in fact, they do not have any development, thematically, formally, or otherwise that would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, with every item possessing the same significance as any other.<sup>85</sup>

Manovich ser databaslogik och narrativitet som motsättningar till varandra: "two competing imaginations, two basic creative impulses, two essential responses to the world."<sup>86</sup> Istället för att man läser berättelser från början till slut, använder sig mycket av kulturen i dag av en annan logik, enligt Manovich. Medier och verk som följer en databaslogik har istället fokus på navigering och sökmöjligheter, och man kan dyka in var som helst.<sup>87</sup> Manovichs teorier följer en postmodern tradition; framför allt för det tankarna till filosofen Jean-François Lyotards *Det postmoderna tillståndet* ursprungligen från år 1979, där han säger att det postmoderna samhället framför allt definieras av att man inte längre förlitar sig på de metanarrativ som följt med oss sedan upplysningen.<sup>88</sup>

Idén om att organisera information på ett icke-narrativt sätt är inte något unikt för en digital mediekultur. Manovich nämner encyklopedin som exempel på en databaslogik som redan existerat i tusentals år, men enligt Manovich är databaslogiken ändå något som präglar en digitaliserad kultur i högre grad än äldre kulturer.<sup>89</sup> Icke-narrativitet är även något som är vanligt i nutida lyrik, men det finns mycket i just *zaroum* som betonar den här databaslogiken. Jag påvisar här några aspekter av *zaroum* som följer en databaslogik.

*zaroum* har inga sidnumreringar och följer ingen självklar narrativ struktur. Man kan tänka sig att det går lika väl att öppna *zaroum* på måfå och läsa i vilken ordning som helst liksom det går att läsa den från första sidan till den sista. Det finns ingen tydlig båg som säger hur verket bör upplevas. Dikterna följer inte heller en traditionell uppställning med textrader som läses från vänster till höger, utan de ligger lite här och där på sidorna på ett vis som kan verka slumpmässigt. På vissa uppslag finns flera olika dikter på rad bredvid

---

85 Manovich 2002, s. 218.

86 Ibid., s. 233.

87 Ibid., s. 219.

88 Jean-François Lyotard, *Det postmoderna tillståndet. Rapport om kunskapen*, övers. Mats Leffler, Håkan Liljeland, Sven-Olov Wallenstein & Per Magnus Johansson, Göteborg: Arche Press/Freudianska föreningen 2016 [1979].

89 Manovich 2002, s. 219.

varandra och ibland endast en enda dikt per sida. Det är inte heller alltid självklart var en dikt börjar och nästa slutar, utan läsaren får själv välja att se dem som helheter, enskilda dikter, eller som någonting däremellan. Det här förstärks av att all text i verket är i samma storlek. Även om det finns text överst på vissa uppslag som kan tolkas som rubriker, understryks de inte genom större eller fetare typsnitt utan ser ut som resten av texten. Många av dikterna är även skrivna helt i gemener, vilket ger känslan av halvfärdiga tankar utan början eller slut. Mycket av det som en bokläsare i många andra fall använder sig av för att orientera sig i en text saknas alltså, och istället sker betoningar på andra sätt – till exempel genom röd färg och handskrift som kontrast till den mer neutrala svarta skrivmaskintexten. ”The world appears to us as an endless and unstructured collection of images, texts, and other data records”, skriver Manovich om vårt postmoderna samhälle, och *zaroum* är på många sätt en reflektion av detta.<sup>90</sup>

Till exempel på sidan som finns representerad på bild 7, som utforskar ordet ”bee”, finns det ingen tydlig indikation på ifall vi ska läsa det nedersta ”bee what you want to bee” som en del av den visuella dikten som spelar på ”to be or not to be”, eller om det är en separat dikt. Orden

”free bee” uppe i vänstra hörnet kan ses som en rubrik för hela uppslaget, men i och med att rubrikerna har samma fontstorlek som all annan maskinskriven text, finns det ingenting som tydligt visar att ”free bee” är en rubrik och inte en egen dikt, utöver att den är placerad överst på sidan.

I en essä om *zaroum* diskuterar poeten och översättaren Leevi Lehto hur Rinne

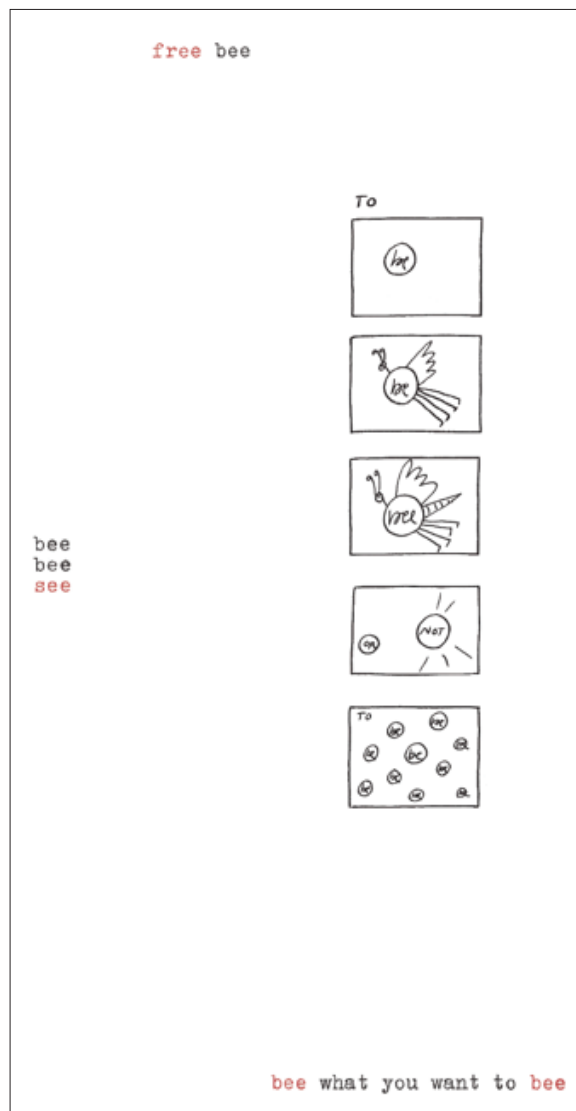


BILD 7. Rinne, ur ”free bee”, *zaroum*.

90 Ibid.

utnyttjar sidan och layouten som en nivå av betydelse i verket, vilket Lehto kallar för "the topologico-conceptual layer".

There are pieces that seem to consist of diagrams – of boxes, lines, circles, flow charts – and others, where these interact with more ordinarily semantic elements. One effect of this is that even on the (relatively rare) pages with "just text", the lay-out (relations of "up" and "down", space between elements etc.) begins to acquire a "meaning" of its own – as if everything was surrounded by / divided into invisible boxes, circles, or free-form shapes.<sup>91</sup>

Man kan alltså tänka sig att själva strukturen på ett enskilt uppslag bidrar med en egen narrativitet som kan vara lika viktig som den övergripande strukturen i hela verket. Jämför man layouten på de olika sidorna, så finns det inte något visst rutnätssystem som sidorna följer sinsemellan, utan varje sida har en egen logik. De enskilda delarna på ett uppslag är placerade på olika ställen på sidorna, ibland i vänsterkanten, ibland centrerade på sidan, men ofta även i till synes slumpmässiga positioner.

*zaroum* bryter alltså mot den klassiska idén om en narrativ båge, och i många avseenden i högre grad än lyrik gör i allmänhet. Sättet som dikterna är strukturerade på sidan gör att *zaroum* representerar en databaslogik i högre grad än en narrativ logik. Hur ser detta ut i förhållande till webbverket *archives zaroum*?

Innehållssidan i *archives zaroum* består av menypunkter högst upp på sidan som man kan klicka på för att läsa de olika delarna. Detta påminner mycket om en traditionell webbsidas logik med menypunkter högst upp som man kan klicka på beroende på vad man vill läsa.<sup>92</sup>

Vid en första anblick är det alltså möjligt att läsa dikterna i vilken ordning som helst. Det går att klicka på vilken flik man vill på startsidan, och läsaren presenteras inte för någon inbördes hierarki. Har man valt att klicka på någon av de senare dikterna, är det ändå svårt att ta sig tillbaka till början. Varje del avslutas med en nedåtriktad pil som för läsaren vidare till nästa dikt, på samma sätt som en bladvändning skulle göra i en bok. Det finns dock ingen pil att klicka på som tar läsaren bakåt i verket, eller tillbaka till innehållssidan. Klickar man på till exempel den femte menypunkten "zaroum berlin", kommer man att ta sig via "zaroum afrique" och "1, 2, 3 lune" till slutet, där en ruta med texten "out" visas, och eftertexter börjar rulla, som om man precis har sett en film.

---

91 Leevi Lehto, "Awkward Thoughts On A Gracious Book", 12.12.2018, [http://leevilehto.net/?page\\_id=42](http://leevilehto.net/?page_id=42) (hämtad 12.3.2019).

92 Matti Kangaskoski associerar å sin sida dessa menypunkter med en webbläsares flikar (Kangaskoski 2017, s. 78).

Jämfört med *zaroum* har *archives zaroum* alltså en läsriktning som är mycket mer narrativ än sin tryckta motsvarighet. I *archives zaroum* är det inte möjligt att bläddra och hoppa mellan dikter lika fritt som i *zaroum*. Det finns en tydlig läsriktning som styrs av pilarna, och som sedan leder till en avslutning i och med eftertexter. I motsättning till vad man kunde föreställa sig är det elektroniska verket alltså mera traditionellt till sin struktur än det tryckta.

Även om *archives zaroum* utnyttjar många av det elektroniska mediets möjligheter, till exempel interaktivitet och animation, är det också mycket som inte används. Litteraturvetaren Mette-Marie Zacher Sørensen menar att *archives zaroum* följer en boklogik i det att verket är avgränsat: ”Man ved, hvornår man har nået enden (selvom det er efter mange museklik), og man kan ikke fortsætte i en uendelig link-struktur.”<sup>93</sup>

Det som Manovich kallar för databaslogik är alltså inte något som *archives zaroum* explicit utnyttjar. Ett digitalt medium kan styra läsarens ordningsföljd på ett mer direkt sätt än vad en pappersbok har möjlighet till. *archives zaroum* betonar detta genom sitt format som ett eget enhetligt verk med tydlig narrativ struktur. Det finns till exempel inga hyperlänkar som för läsaren bort från verket.

Trots att man som besökare på *archives zaroum* blir lotsad igenom den narrativa strukturen, är det inte till en början helt givet hur det är meningen att ta till sig verket. Alla som får en fysisk bok framför sig vet precis vad de ska göra. Böcker har de flesta haft att göra med tidigt, ofta redan innan de lärde sig att läsa, och det är en självklarhet att öppna, bläddra och läsa. Bokens mediegränssnitt är så naturaliserat hos oss att vi i de allra flesta fall inte tänker på mediegränssnittet över huvud taget. Boken är, med Bolter och Grusins terminologi, ofta ett transparent medium.<sup>94</sup> Som den här avhandlingen visar är *zaroum* ett exempel på ett verk som i viss mån problematiserar bokens mediegränssnitt. Som läsare av *zaroum* blir man hela tiden påmind om mediet, boken, som man håller i handen. *zaroum* för alltså bort boken från dess status som direktmedierande och betonar hypermedialiteten. Trots det är *zaroum* inte ett verk som helt omkullkastar idén om vad en bok är, och en läsare som får boken framför sig kommer inte känna sig helt handfallen.

När det gäller elektronisk poesi är det däremot inte alltid självklart hur man ska bete sig som läsare. Elektronisk poesi är fortfarande för många en obekant genre, och dessutom finns det inte konventioner som säger hur ett verk ser ut och hur man ska ta till

---

93 Zacher Sørensen 2009, s. 51.

94 Bolter & Grusin 1999, s. 23–24.

sig det. Vissa verk körs helt av sig själva, som till exempel videoverk, medan andra är interaktiva genom hela verket, och sätten som de är strukturerade följer ingen gemensam logik. Elektronisk litteratur är ofta hypermediell, eftersom den betonar den teknik som används, för att visa på att det finns ett mervärde i att verket presenteras i ett elektroniskt mediegränssnitt.

I *archives zaroum* förstår man tidigt att man måste klicka på etiketten för att komma in, men sedan är det ingenting som tydligt visar var man kan klicka för att få saker att hända på skärmen. Endast när man för musen över en bild och markören förvandlas, får man indikation om att den här delen av diktverket är interaktiv.<sup>95</sup> Därtill finns det ingenting som visar hur många gånger man ska klicka för att få se allt som gömmer sig bakom den specifika bilden. Vissa av bilderna innehåller många transformationer, så att man måste klicka flera gånger för att se allt, som till exempel i dikten på bild 8. Här får den enkla streckteckningen föreställande en cirkel med en punkt i mitten flera olika betydelser – livmoder, bröst, öga, jord och hål. Medan den tryckta versionen i *zaroum* presenterar de olika betydelserna på rad under varandra får läsaren i e-versionen klicka fram de olika betydelserna. Det visar sig att det behövs sammanlagt fem klick för att få fram all information. När man kommit fram till ”where you pinch a hole ( )”, finns det ingenting som visar att dikten är slut, alltså måste man klicka ännu en gång för att komma till början, för att veta att man läst alla rader. Det sociala gränssnittet som här etableras med läsaren är beroende av hur bekant personen är med elektronisk poesi och med digital teknologi i allmänhet. Men även för en läsare som är bekant med elektronisk poesi sedan tidigare kräver verket alltså en del utforskning den första gången.

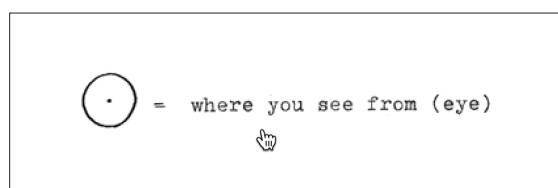
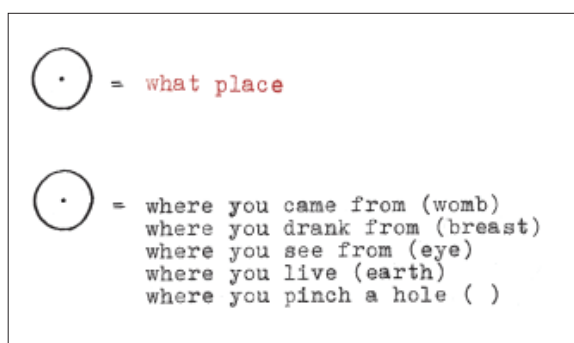


BILD 9. Rinne, ur "zaroum athína", *archives zaroum*.

BILD 8. Rinne, ur "zaroum athína", *zaroum*.

I dikten "what place" får läsaren erfara hur symbolen ändrar betydelse endast genom att benämningen, och inte själva symbolen, förändras. Det konceptuella gränssnittet i dikten

<sup>95</sup> Jag använder här ordet "bild" i bemärkelsen bildfil och avser alltså såväl text som bild i *archives zaroum*, eftersom både text och illustrationer är bildfiler.

skapas i spänningen mellan symbolens olika innebörder, i perspektivskiftningen som sker hos läsaren – än ser man symbolen som någonting väldigt litet, än som något outgrundligt stort.

Medan perspektivskiftningarna presenteras med radbrytningar i den tryckta versionen, måste läsaren själv klicka sig fram till de olika tolkningarna av symbolen i den elektroniska versionen. Många av de andra dikterna i *archives zaroum* behöver endast ett klick för att komma fram i sin helhet. Till exempel dikten som lyder ”i am what i am what ami a miami ami a miami amen” kräver endast ett klick, vilket sätter igång processen där hela dikten skrivs ut. I *archives zaroums* ”what place” måste man klicka fram varje rad skilt för sig, jämfört med i *zaroum* där de finns placerade rakt under varandra. I det tryckta verket finns alltså all text hela tiden, i det elektroniska verket finns bara en rad åt gången. Det här är en egenskap som det digitala mediet erbjuder och som inte tryckt text kan förmedla. Matti Kangaskoski skriver:

The print has no other possibility than to give out all the information at once – it cannot hide information in layers like the digital can (except for placing it on another page, which produces another kind of layering).<sup>96</sup>

Sättet som diktraderna presenteras påverkar också vad som händer med symbolen. Det performativa i klickandet blir här väsentligt i det att symbolen transformeras helt och fullt. I *zaroum* kan man säga att alla betydelser av tecknet existerar parallellt – cirkeln är på en och samma gång livmoder, bröst, öga och hål. I *archives zaroum* förändrar vi genom våra klick cirkeln, så att den går från att vara ett öga, till ett bröst, till en livmoder och slutligen till ett hål. Läsaren blir till en aktiv deltagare som själv förändrar symbolens innebörd.

Zacher Sørensen konstaterar att upplevelsen av narration blir mer konkret av att man i det elektroniska verket måste klicka fram texten.<sup>97</sup> Mitt exempel ovan, dikten ”what place”, är ett utmärkt exempel på detta. Genom att endast visa en rad i taget stöder *archives zaroum* läsaren i läsprocessen på ett sätt som en bok, till exempel *zaroum*, inte har möjlighet att göra. Samtidigt anser jag också att dikterna i *zaroum* har aspekter som betonar processen på ett sätt som sedan konkretiseras i *archives zaroum*.

Som redan nämnts är den stora majoriteten av dikterna i *zaroum* och *archives zaroum* skrivna i gemener och består av enstaka ord och symboler, snarare än fullständiga satser. Det

---

96 Kangaskoski 2017, s. 84.

97 Zacher Sørensen 2009, s. 47.

här bidrar till en känsla av att dikterna är pågående processer utan början eller slut. En återkommande metod i Rinnes verk är utforskning av olika ord och uttryck som ligger i närheten av varandra, liksom i dikten på bild 10. Här sker en process från den första raden "№ 1" till meningen på slutet, "everybody is nobody for somebody". Läsaren får där se de steg som författaren tar för att komma till den slutliga meningen, via "no 1" och "no-one". Det här sättet att leda läsaren genom tankeprocessen, från en association vidare till den nästa, kan ses som ett sätt att illustrera det analoga med pappersmediet. Ett drag som är utmärkande för digital text, jämfört med tryckt text,

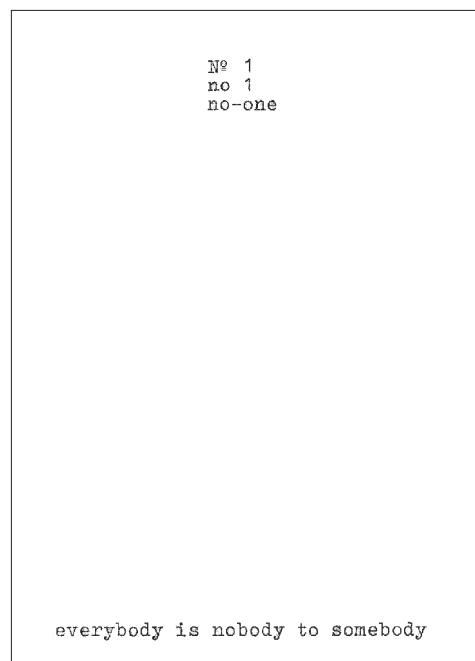


BILD 10. Rinne, ur *zaroum*.

är att man kan korrigera sina misstag hur många gånger som helst utan att det syns. Om man vill skriva om något i ett digitalt dokument är det bara att markera och ta bort textbitar, och det finns inget synligt sätt att se att de funnits där. Så fungerar det inte med text på papper. När man väl skrivit ner något på papper så existerar det, det går inte att radera oändligt antal gånger på samma sätt som på en datorskärm. *zaroum* leder läsaren genom en tankeprocess på ett sätt som accentuerar den slutgiltighet som text på papper innebär.

Enligt Marjorie Perloff fungerar Rinnes poesi som ett uttryck för den digitala tidsåldern, eftersom den visar på hur små förändringar kan skifta betydelsen:

Mistake a single letter, number, or punctuation mark, and you have altered what the text "says" beyond recognition. Moreover omission or duplication has consequences: think of paying a bill of \$67.50 on line and omitting the decimal point. The Bank, as I know from experience, will not let you off easily. And neither, in the case of poetry, will a future audience.<sup>98</sup>

Detta blir ännu tydligare när det handlar om programmering, vilket jag diskuterade i avsnitt 3.2. När kodspråk ska tolkas av en maskin kan ett mellanslag för mycket, eller ett litet stavfel göra en hel webbsida helt obrukbar. Rinnes poesi fungerar, med Perloffs tankesätt, som en analogi för digitala teknologiers strikta positionering. En annan effekt av dessa dikter, som kan ses som den andra sidan av myntet, är att de visar på hur mänsklig processe-

98 Perloff 2014.



ring av text kan likna maskinprocessering av text. Människor har, som jag tidigare konstaterade, förmågan att förstå avvikelser i text på ett annat sätt än processorer har, vilket är en orsak till att kodspråk är mer statiska i sin utformning än vad naturliga språk är. Rinne visar dock i sin poesi hur även naturliga språk kan vara väldigt känsliga för små förändringar, genom att till exempel lägga till mellanslag eller byta ut enstaka bokstäver, som i dessa textstycken ur delen "1, 2, 3 soleil". En läsare som stöter på ordet "together" i en vanlig engelsk

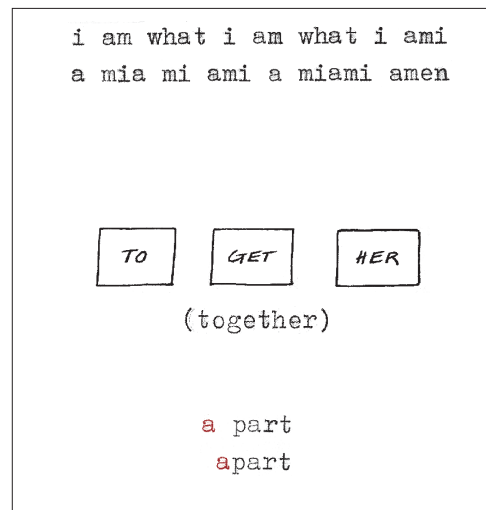


BILD 11. Rinne, ur "1, 2, 3, soleil", *zaroum*.

brödtext, kommer i de flesta fall inte tänka på att ordet kan delas upp i satsen "to get her", även om det enda som behöver läggas till är mellanslag. Genom att visa på hur dessa ord genom bara små förändringar kan bli något helt annat, problematiseras vår tanke om att naturliga språk är mera tolkningsbara än kodspråk.

Matti Kangaskoski diskuterar i sin avhandling hur Rinne i *notes for soloists* behandlar språket som ett slags kod. Enligt Kangaskoski gör Rinne språket digitalt genom att bryta ner det till sina minsta beståndsdelar, de enskilda tecknen som när de byts ut förändrar betydelsen helt.<sup>99</sup> Kangaskoski visar på enskilda dikter som följer en algoritmisk logik, till exempel dikten på bild 12, som tar ett ord, *untouchable*, och letar igenom ordet efter andra ord som kan hittas inne i det.

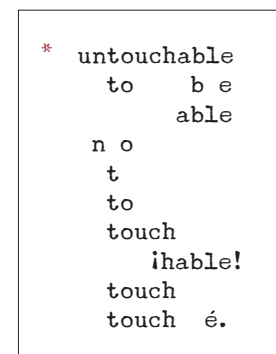


BILD 12. Rinne, ur "notes for censorship", *notes for soloists*.

I tillägg till Perloff och Kangaskoskis analyser av Rinnes verk som analogi för programkod vill jag ta upp ytterligare ett tema som hittas i *zaroum*. N. Katherine Hayles lägger i *My Mother Was a Computer* (2005) fram en definition på kod som lyder: "A system of correspondences that relate the elements of one symbol set to another symbole set."<sup>100</sup> I delen "zaroum dantesco" lägger Rinne upp en kodnyckel mellan bokstäver och siffror i numerologisk anda. Här motsvarar varje bokstav i alfabetet en siffra, som sedan används för att på olika sätt skapa nya kopplingar inom texten, till exempel mellan texten "siah zaroum" och "1, 2, 3 soleil" som är en av rubrikerna i början av *zaroum*.

99 Kangaskoski 2017, s. 144–145.

100 Hayles 2005, s. 108.



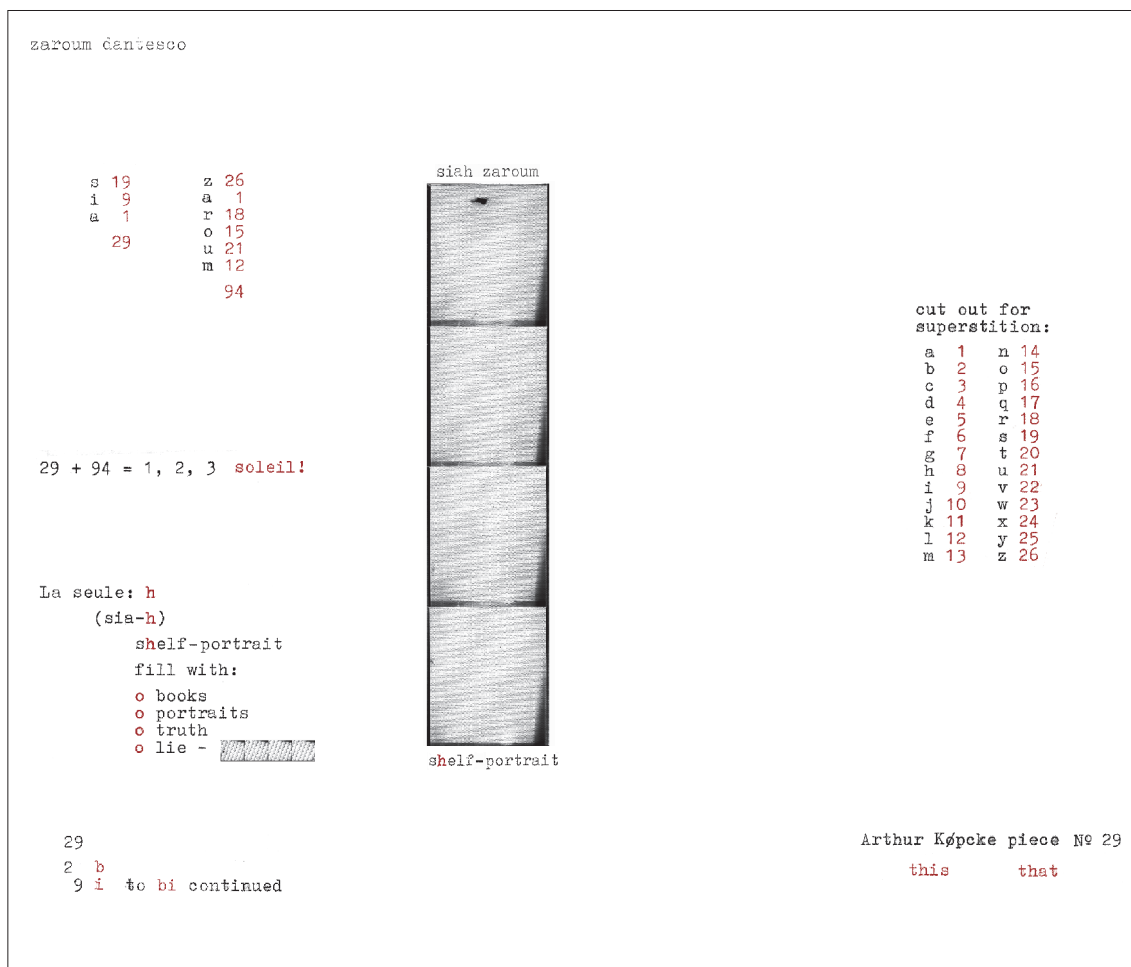


BILD 13. Rinne, "zaroum dantesco", *zaroum*.

Särskilt siffran 29 är återkommande både i "zaroum dantesco" och i andra delar; flera av de intertextuella referenserna är också numrerade med 29 såsom "Dali's moustache 29" och "Arthur Køpcke piece No 29". Många av dessa hänvisningar verkar inte fungera som faktiska referenser till verk av dessa konstnärer. Istället blir siffran 29 snarare en hänvisning inåt, till *zaroum* självt. På så vis är "Arthur Køpcke piece No 29" inte en referens till ett specifikt verk av Arthur Køpcke, utan siffran 29 representerar här *zaroum* och fungerar för att peka på att det är Rinnes tolkning av Køpckes konstnärskap. "to bi continued", står det i anslutning till siffran 29 i "zaroum dantesco". Detta kan vara en hänvisning framåt till den kommande boken *notes for soloists*, där siffran 29 också spelar en rätt så stor roll. Det här systemet skapar alltså en till nivå av kod som spänner över diktverket *zaroum* och skapar nya kopplingar mellan dikter inom *zaroum*, men även utanför den enskilda diktboken.

I det här avsnittet har jag visat på hur *zaroum* och *archives zaroum* går emot de konventioner som deras respektive mediegränssnitt normalt följer. *zaroum* etablerar i hög grad en databaslogik, bokens mediegränssnitt till trots, medan *archives zaroum* följer en mer narrativ

struktur. Jag har diskuterat några aspekter av verken som uttryck för digital logik. Samtidigt finns det drag som tydligt pekar på det analoga med mediet, till exempel sättet som många dikter fungerar som en tankeprocess som skrivs ut. I det följande avsnittet ser jag på ytterligare aspekter av mediegränssnittens etablering, med fokus på verkens materialitet.

## 4.2. Materialitet och typografi

En av de viktigaste skillnaderna mellan ett elektroniskt mediegränssnitt och ett analogt, som i det här fallet boken, är gränssnittens *materialitet*. Begreppet materialitet är enligt N. Katherine Hayles definition ”the constructions of matter that matter for human meaning”.<sup>101</sup> Materialitet i ett litterärt sammanhang innebär alltså de fysiska egenskaper som ett verks mediegränssnitt har, och som är potentiellt meningsskapande för en läsare. I det här avsnittet diskuterar jag materialiteten i *zaroum* och *archives zaroum*. Jag analyserar de mediala gränssnittens fysiska egenskaper samt relationerna mellan skrivmaskintext och handskrift, och vilka funktioner dessa typografiska val har i det tryckta verket och i det digitala.

Boken som mediegränssnitt har en mer påtaglig materialitet än en webbsida. En bok är ett objekt i sin egen rätt, även om det existerar tusentals andra identiska exemplar; en webbsida existerar inte som fysiskt objekt, utan skapas i användarens datorenhet varje gång man vill se den. Bokens materialitet är något som på många sätt betonas i Rinnes verk. Detta gäller hennes faktiska böcker, men även i andra medier kan element hittas som etablerar en koppling till boken som objekt och till processen. Hannah Lutz nämner dikten ”the thickness of books” som ett sätt att accentuera bokens närvaro som fysisk företeelse i *zaroum*. I dikten nämns *Faust* av Goethe, *La Divina Commedia* av Dante och John Cages bok *Silence*, med respektive boks tjocklek i millimeter angett. Lutz skriver:

Genom att uppmärksamma materialiteten hos boken omformar Rinne även bokens betydelse till något annat än ett ursprung. Precis som ljud i sig kan *betyda* utan att kommunicera mening enligt grammatiska regler kan boken som materia *betyda*.<sup>102</sup>

När Rinne uppträder med uppläsningar står hon med boken i handen, vilket skapar ett band mellan framträdandena och de tryckta diktverken.<sup>103</sup> Kopplingen blir på så vis starkare mellan liveuppträdandena och de tryckta verken jämfört med till andra versioner av verken. När Rinne läser ur *notes for soloists* är det alltså inte ett liveuppträdande av ljudverket *sounds for soloists* som framförs, utan en uppläsning av det tryckta verket.

---

101 Hayles 2005, s. 3.

102 Lutz 2012, s. 40.

103 Ibid., s. 4.

När *zaroum* gavs ut trycktes boken som sagt i 1 000 exemplar, och i dag går den inte att få tag på i bokhandlar eller många bibliotek. Varje exemplar är också numrerat, ett annat sätt att etablera det tryckta verkets materialitet. Även om boken producerats i många exemplar gör numreringen att varje enskilt exemplar är unikt, och ökar läsarens känsla för boken som ett föremål – särskilt ställd vid sidan av *archives zaroum* blir *zaroums* materialitet påtaglig. Medan *archives zaroum* går att komma åt på nästan vilken personator som helst så är *zaroum* en bok som är svår att hitta, och kan upplevas som ett konstverk i sig självt.

Texten i *zaroum* och *archives zaroum* presenteras med två olika typer av skrift, dels med skrivmaskinstypsnitt och dels med handskrift. Valet av dessa två sätt att uttrycka text i verken spelar en stor roll för hur dikterna upplevs. Såväl handskrift som skrivmaskinstypsnitt har många konnotationer som också förändrats över tid och som tar sig olika uttryck på papper och i en digital miljö. Härnäst diskuterar jag förhållandet mellan dessa skrifttyper och deras funktion i verken.

”The typewriter makes everyone look the same”, sade filosofen Martin Heidegger i ett föredrag om skrivmaskinen på 40-talet. Heidegger, som ofta uttryckte sig teknikkonservativt, menar att skrivmaskinens disciplinära och neutrala struktur gör texten opersonlig, som han uttryckte det ”tears writing from the essential realm of the hand, i.e., the realm of the word.”<sup>104</sup>

När Heidegger höll sina föredrag stod skrivmaskinen för teknisk framåtanda, innovation och möjlighet att producera text snabbt och neutralt. I dag har skrivmaskinen andra associationer. När man i dag ser en text skriven på skrivmaskin eller digitalt med skrivmaskinstypsnitt betyder det nästan det motsatta; skrivmaskinen är något gammaldags och antikt och texter skrivna i skrivmaskinstypsnitt får ofta en nostalgisk prägel. I förhållande till handskriften, som bokstavligen är kopplad till individen, är skrivmaskinteknologin opersonlig, men jämfört med datorproducerad text är skrivmaskintext allt annat än neutral. Olika skrivmaskinsmärken ger olika slags avtryck, och varje enskilt tryck på en skrivmaskinstangent kommer att ge ifrån sig ett lite annorlunda resultat, eftersom färgen mekaniskt trycks på pappret, och kan tryckas ojämnt eller lämna efter sig små fläckar och detaljer omkring bokstäverna.

Det sätt på vilket Heidegger placerar ordet som inneboende i handen utan att

---

104 Martin Heidegger, *Parmenides*, övers. Andre Schuwer & Richard Rojcewicz, Bloomington: Indiana University Press 1992, digitalt utdrag: ”Martin Heidegger on the Hand and the Typewriter (1942–43). Literature in a Postprint World”, <http://faculty.weber.edu/mwutz/6610/Heidegger.Parmenides.htm> (hämtad 19.3.2019).

diskutera frågan vidare kan på många sätt ifrågasättas. Litteraturvetaren Walter J. Ong diskuterar i verket *Muntlig och skriftlig kultur* (1990) vår tids fokus på skriftkultur i kontrast till muntligt framförande och påpekar att redan skriftspråket i sig är en teknologi.<sup>105</sup> Skrivkonsten är ett redskap som människan har utvecklat för att underlätta tillvaron, och den kräver verktyg som till exempel pennor, bläck och papper att skriva på och är på så vis en teknologi. Att säga att ordet är knutet till handen blir på så vis också skriftkulturcentriskt och bortser från språkets koppling till det muntliga.

Skrivmaskinen har en stark anknytning till konkret poesi. Enligt förordet till antologin *Typewriter Poems* (1972), redigerad av poeten Peter Finch, är skrivmaskinspoesi något som är mycket viktigt för den konkreta poesin eftersom alla skrifttecken har samma avstånd, vilket ökar den grafiska potentialen.<sup>106</sup> Valet att skriva *zaroum* på skrivmaskin är ytterligare ett led i de intertextuella referenser som verket arbetar med, och det ger läsaren en kontext att placera in verket i. Samtidigt är Peter Finchs andra påstående, om skrivmaskinens likvärdiga avstånd, en viktig aspekt i *zaroum*, där den visuella uppställningen är av stor vikt.

Trots att skrivmaskintext har de likvärdiga teckenavstånd som skrivmaskinens teknologi kräver kan text skriven på en riktig skrivmaskin erbjuda en dynamik som inte digital text har. Det här bland annat på grund av den variation som den mekaniska teknologin för med sig, alltså att inga bokstäver någonsin är helt och hållet identiska när de tryckts på pappret. Både *zaroum* och *notes for soloists* är skrivna med skrivmaskinsfont, men jämför man dem märks en skillnad i skrivmaskintextens utformning. I *notes for soloists* är varje bokstav identisk med de andra, medan samma bokstav i *zaroum* kan variera i färgens tjocklek och i små fläckar runtomkring. I *notes for soloists* används ett digitalt typsnitt, Underwood Champion, och boken är alltså skriven på dator, medan *zaroum* är skriven på en riktig skrivmaskin med svarta och röda färgband. I kombination med handskriften och de handtecknade illustrationerna bidrar dynamiken i skrivmaskinstecknen till att öka känslan av materialitet i *zaroum*. Under galleriutställningar har färgbandet som används i skrivmaskinen i *zaroum* funnits med som ett utställningsobjekt.<sup>107</sup> I bildkonst läggs ofta en starkare betoning på verken som objekt och deras materialitet än vad det görs inom det litterära fältet. Att ställa ut färgbanden kan vara ett sätt att betona verken som konstverk framom litterära verk,

---

105 Ong 1990, s. 98.

106 Finch, Peter (ed.), *Typewriter Poems* 1972, s. 4, pdf-upplaga 2011, [https://ubutext.memoryoftheworld.org/vp/finch\\_typewriter\\_poems\\_1972.pdf](https://ubutext.memoryoftheworld.org/vp/finch_typewriter_poems_1972.pdf) (hämtad 19.3.2019).

107 Mario Margani, "Cia Rinne. Notes for Listeners", *Digicult*, <http://digicult.it/news/cia-rinne-notes-for-listeners> (hämtad 15.3.2019).

att legitimera verkens plats i konstgalleriet. Genom att ställa ut färgbanden läggs också betoning på framställningsprocessen, och besökaren får en koppling till situationen när verket kommit till.

Underwood Champion från *notes for soloists* imiterar ändå en gammaldags skrivmaskins tecken, alltså med ojämnheter på och kring bokstäverna, och typsnittet försöker alltså på det viset att skapa samma känsla som om det kom från en riktig skrivmaskin. Tecknen är troligen också skrivna på en skrivmaskin av märket Underwood Champion, för att sedan skannas in och remedieras som ett digitalt typsnitt. Jämfört med andra skrivmaskinsimiterande typsnitt, som t.ex. det vanliga Courier New, försöker Underwood Champion-typsnittet öka på känslan av att texten verkligen är skriven på en skrivmaskin.

När man ser text som är skriven i skrivmaskinstypsnitt är associationerna till skrivmaskinen som objekt inte långt borta. Traditionella seriff-typsnitt, det vill säga de typsnitt som allra oftast används i böcker och tidningar, upplevs i tryckt text som det mest neutrala, och frammanar inte starka associationer hos en vanlig läsare på samma vis som skrivmaskintext kan göra. När man ser skrivmaskinstypsnitt för det tankarna till den fysiska skrivmaskinen, och i förlängningen till personen som sitter vid den och trycker på tangenterna. Skrivmaskintext kan på det viset kännas mer personlig än digitalt producerad text, om än inte lika personlig som handskriven text.

I *archives zaroum*, när skrivmaskinsfonten omvandlas till ett interaktivt format, accentueras skrivmaskintextens koppling till skrivandet. Som jag konstaterade i avsnitt 4.1 blir hypermedialiteten extra tydlig i det digitala formatet, eftersom kontrasten mellan de gamla och nya teknikerna är större. När texten ”i am what i am what ami a mia mi ami a miami amen” skrivs ut på skärmen ett tecken i taget, ger det känslan av att det sitter någon och skriver ut texten i realtid. Att se tecknen dyka upp på skärmen ger en effekt av omedelbarhet, och läsaren blir påmind om nutida chattekniker. Att det är just den dikt som är skriven i jagform och skrivs ut på det här sättet, tecken för tecken, ökar på den effekten. Samtidigt bidrar jagformen till att understryka hypermedialiteten; man blir påmind om att det är en kod som producerar texten, och att kod inte har något ”jag”.

Förutom skrivmaskintext innehåller som sagt *zaroum* även text skriven för hand. Av de tre tryckta böcker som diskuteras i den här avhandlingen är *zaroum* den enda som har den här egenskapen. Vad är då funktionen av att använda handskriven text i en tryckt bok? Matti Kangaskoski lägger upp några tankar som förknippas med handskriven text. Det handskrivna blir mer personligt och är en långsammare syssla, som associeras med

nedskrivande av tankar och en direkt tankeprocess som är mer eller mindre oredigerad.<sup>108</sup> Kangaskoski går inte närmare in på vad effekterna av detta är i *zaroum* och *archives zaroum*, utan hans analys fokuserar framför allt på skrivmaskintext. Jag vill därför fördjupa resonemanget om handskriftens effekter.

Enligt mig innehar handskrift i dag en intressant dubbel positionering. Å ena sidan, om man jämför med digital text som går att radera utan spår, är handskrift stabilt och representerar en analog värld som upplevs som mer statisk. Samtidigt, i förhållande till tryckt text, är handskriven text mer flyktig och i förändring. En handskriven anteckning kan upplevas som något tillfälligt nedskrivet, som inte ännu representerar den slutgiltiga produkten.

När Rinne använder handskriven text i *zaroum* är det ofta i samband med illustrationer. Särskilt i kombination med illustrationerna förstärker handskriften verkets materialitet. Samtidigt kan handskriften fungera för att separera innehållet från en dikt i skrivmaskinsstil. På bild 14 blir de handskrivna elementen snarast som anteckningar i marginalen, som kommentarer till ett manus.

Det är också viktigt att notera att handskriften i *zaroum* är remedierad. I likhet med hur den övriga texten skrivits på en fysisk skrivmaskin, och sedan skannats in, har även de handtecknade illustrationerna och texten gjorts för hand och sedan skannats in för att tryckas i tusen exemplar i en inbunden *zaroum*. Trots att de handgjorda delarna av verket ökar materialiteten i verket och känslan av intimitet har även dessa genomgått en remedieringsprocess och omvandlats till digitala pixlar i likhet med ett digitalt typsnitt.

I det här avsnittet har jag påvisat olika sätt som *zaroum* och *archives zaroum* etablerar och betonar materialiteten. I den tryckta *zaroum* är bokens materialitet påtaglig; den understryks bland annat genom den visuella utformningen, genom typografin och genom att hänvisa till andra böckers materialitet. I *archives zaroums* interaktiva format betonar den

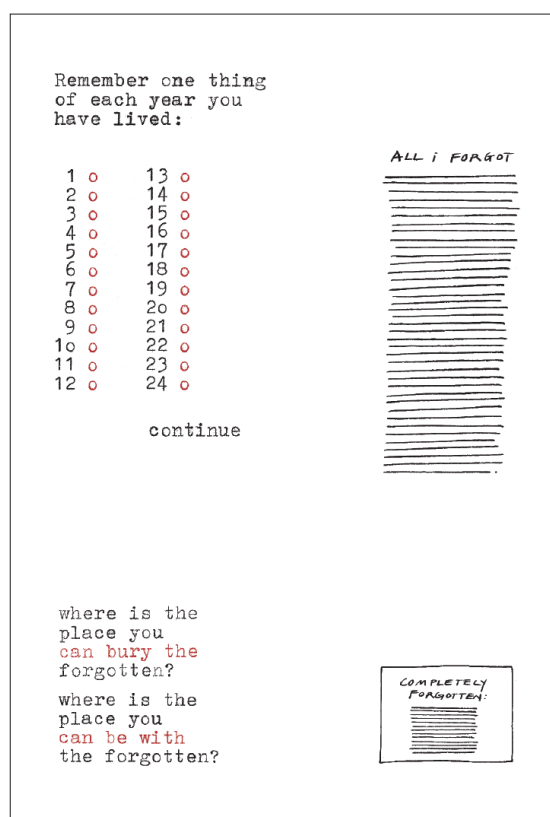


BILD 14. Rinne, ur *zaroum*.

108 Kangaskoski 2017, s. 93–94.

analoga estetiken verkets hypermedialitet då den analoga utformningen påminner läsaren om att det faktiskt är digitalt.

### 4.3. Arkivlogikens effekter

Tidigare i min analys konstaterade jag att *archives zaroum*, trots att den är utformad som en webbsida, även innehåller aspekter som påminner om bokens logik i det sätt verket är strukturerat. Därtill hittas i *archives zaroum* en annan analog logik, nämligen arkivet. Det här märks omedelbart på verkets titel och på utseendet. Startsidan, där titeln står tryckt på en bild av en etikett, och innehållsförteckningen, som är utformad som en arkivmapp, etablerar ett gränssnitt mellan gammaldags kartotek och en modern webbsida. När man klickar på en av menypunkterna kan man föreställa sig att man väljer en flik i en fysisk arkivmapp och plockar ut dikterna därifrån. Utformningen med kartoteksmappar skapar känslan av materialitet: vi väljer vad vi vill läsa, öppnar upp mappen och plockar ut det. Det är intressant att notera att arkivestetiken inte är lika tydlig i den tryckta *zaroum*. I *zaroum* används skrivmaskintext som kan ses som en syftning till en pre-digital kultur, men som framför allt bör ses som en intertextuell referens till konkret poesi. Kontrasten mellan det nya och det gamla blir mycket större i *archives zaroum*, och den nostalgiska aspekten är så påtaglig att man som läsare är medveten om den, till skillnad från boken där allusionerna till äldre kultur ligger i bakgrunden som en underton.

Mette-Marie Zacher Sørensen poängterar att det inte är ovanligt att symboliken i digitala omgivningar syftar tillbaka till en analog tid. ”Vi putter dokumenter i mapper, grimme feriebilder i papirkurven, og nethjemmesider efterligner i nogen grad en papirslogik, fordi der er linearitet og afgrænsethed.”<sup>109</sup> Zacher Sørensens exempel med papperskorgar och mapper syftar till en analog kultur, men symboler i elektroniska miljöer kan även representera en kultur som visserligen är digital, men som inte längre är aktuell. Ett exempel på detta är symbolen för ”Spara”, som i många sammanhang är formad som en diskett, ett format som inte har använts som lagringsmedium på många år. Skillnaden på Zacher Sørensens exempel och mitt är att mapper och papperskorgar är analoga objekt som har remedierats till en digital miljö: här får en icke-digital aktivitet fungera som en symbol för en digital. Disketten som symbolen för att spara är snarast ett rudiment, alltså en rest från en tidigare teknologi som inte längre har någon funktion. När diskettssymbolen skapades var disketter det man faktiskt sparade på, men i dag har disketter ingen koppling till aktiviteten.

---

109 Zacher Sørensen 2009, s. 50.



Att använda den här äldre estetiken är alltså något som är återkommande inom en digital mediekultur, men vilken funktion fyller det specifikt i *archives zaroum*? En effekt av att använda bilder av arkivmappar och etiketter, är att verkets hypermedialitet understryks. Det innebär att användaren påminns om det digitala mediets närvaro genom kontrasten till det icke-digitala. Jämfört med ett mer neutralt utseende fungerar arkivmapparna för att betona materialiteten. Det pappersaktiga utseendet gör att du som läsare blir påmind om att du *inte* läser på papper; genom kontrasten mellan den gammaldags estetiken och det nya mediet blir det elektroniska mediets närvaro desto starkare. Genom att visuellt använda element från arkiv producerar alltså *archives zaroum* ett konceptuellt gränssnitt mellan sitt eget mediegränssnitt, webbsidan och det fysiska arkivet, och i förlängningen mellan en modern mediekultur och en pre-digital kultur där analoga arkiv var normen.

Titeln *archives zaroum* ger också en förklaring till arkivestetiken. Kopplingen till ett fysiskt arkiv blir starkare; man kan kanske föreställa sig att man går in i ett rum och plockar ut den mapp man vill ha. Med en presentation som för tankarna till fysiska arkiv kan läsarna föreställa sig att detta är en remediering av ett verkligt arkivmaterial, där det som arkiverats är *zaroum*. Ifall vi vill tänka oss att *archives zaroum* är ett arkiv av boken *zaroum*, vad innebär detta för verken? Härnäst undersöker jag arkivets uppgift och funktion i *zaroum* och *archives zaroum*.

Enligt den tyske medieforskaren Wolfgang Ernst är det fysiska arkivet och det digitala arkivet två väsensskilda saker. Medan det analoga arkivet är en fysisk plats som man kan gå till och bläddra i, är ett digitalt arkiv i många fall tillgängligt överallt och för vem som helst och inte beroende av var man befinner sig. Analoga arkivs huvudsakliga syfte är att bevara över tid, medan digitala arkiv huvudsakligen finns till för att vara omedelbart tillgängliga.<sup>110</sup>

Att det tryckta verket kallas *zaroum* och det digitala *archives zaroum* leder tankarna till att det digitala verket är skapat som ett arkiv av det tryckta. Applicerar vi Ernst teorier på dessa verk, vore det alltså möjligt att se på *archives zaroum* som ett digitalt arkiv av *zaroum*. *archives zaroums* digitala distributionsmetod innebär en tillgänglighet som *zaroum* saknar till och med i högre grad än andra tryckta böcker. Som nämnts, är *zaroum* nu något av ett samlarobjekt som kan vara svårt att få tag på, och man kan tänka sig att en del läsare besöker *archives zaroum* som ett alternativ då de inte får tag på ett exemplar av *zaroum*. Analogin med *archives zaroum* som ett digitalt arkiv är dock inte något som bör dras till sin

---

110 Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, Electronic Mediations 39, Minneapolis; London: University of Minnesota Press 2013, s. 136–140.

spets. Många av de egenskaper som är utmärkande för digitala arkiv saknas i *archives zaroum*, däribland sökfunktion och hypertext.<sup>111</sup>

*archives zaroum* ingår, vilket jag tidigare nämnt, som en del av *Afsnit P*, en dansk litterär nättidskrift som publicerades online i tio år, under åren 1999–2009. Webbplatsen uppdateras inte längre, men allt innehåll finns enligt tidskriften fortfarande kvar: ”Alt hvad vi har produceret gennem tiden er stadig tilgængeligt og vil være det fremover.”<sup>112</sup> På startsidan finns nu samlat skärmdumpar från tidigare startsidor, en startside från varje år som sidan var aktiv. *Afsnit P* fyller ett digitalt arkivs funktion av att vara direkt tillgängligt, men texten på deras startside ger bilden av att de även vill se *Afsnit P* som ett arkiv som bevarar material över tid. Trots att *archives zaroum*, när verket publicerades år 2008, ingick i en aktiv webbplats, förändrades sidans funktion alltså bara ett år senare, och *archives zaroum* blev en del av ett arkiv mer än bara till sitt namn.

Därtill kan man också se titeln *archives zaroum* i relation till digitaliseringens spridning och en diskurs kring den tryckta bokens död. Hos *Afsnit P* finns det en strävan mot att skapa ett digitalt arkiv med syfte inte bara att vara omedelbart tillgängligt, utan även att bevara innehållet över tid. Detta är även en viktig aspekt av forskningsfältet digital humaniora.<sup>113</sup> Frågan infinner sig ändå hur detta i praktiken görs i en digital värld där verktygen hela tiden är i förändring.

Den digitala teknologin åldras mycket snabbare än tryckt media. Ett litterärt verk som gavs ut på diskett på 90-talet kan rent innehållsmässigt vara intressant, men i dag är det svårt att få tag på en dator som kan läsa en diskett. Webben som helhet kommer knappast att försvinna i första taget, men för att en enskild webbplats inte ska försvinna måste någon regelbundet betala för utrymmet. Och även de webbplatser som har som policy att fortsätta betala för att få behålla sin webbadress, t.ex. *Afsnit P*, riskerar att föråldras och bli obrukbara om inte någon aktivt uppdaterar innehållet för att det ska vara läsbart med aktuell teknologi.

*archives zaroum* är alltså gjord i kodspråket Flash, som inte fungerar på de flesta mobila enheter, och därför är verket i första hand gjort för att upplevas i persondatorns webbläsare. När *archives zaroum* utkom år 2008 var det inte så vanligt att använda smarttelefoner eller surfplattor till vardags, och därför var det knappast ens fråga om huruvida verket bör fungera också på sådana enheter. Flash har dock blivit mer ovanligt även hos datoranvändare, och Adobe som gör

---

111 Ibid., s. 82–84.

112 *Afsnit P*, <http://www.afsnitp.dk/> (hämtad 12.3.2019).

113 Kenneth Nyberg, & Jessica Parland von Essen, *Historia i en digital värld*, <https://digihist.se/hdv2/1-inledning> (hämtad 23.2.2019).

Flashspelaren har redan annonserat att de kommer sluta släppa uppdateringar år 2020.<sup>114</sup>

Vid ett besök på *archives zaroum* i dag etableras sociala gränssnitt mellan läsare och verk på flera olika nivåer. Mediegränssnittet, som består av en webbsida innehållande en Flash-animation, använde när det skapades år 2008 en modern teknologi men utformades med ett utseende som syftade tillbaka på en äldre arkivestetik. Gränssnittet mellan webbsidan och arkivkonceptet skapar alltså ett socialt gränssnitt där besökaren blir påmind om att det handlar om ett digitalt medium. Hur detta medium upplevs ser dock mycket annorlunda ut beroende på när man har upplevt det. I dag, tio år efter att verket skapades, kommer en besökare att se mediegränssnittet som mer gammaldags än vad en besökare gjorde år 2008. I tillägg till det gränssnitt som skapas till det fysiska arkivrummet och i förlängningen till en tid när analoga lagringsmetoder var standard, etableras också gränssnitt till den tid när verket skapades och publicerades på *Afsnit P*. Dessa gränssnitt sträcker sig över en mängd spatiala och temporala rum: det fysiska analoga arkivet, det digitala utrymme där verket existerar (internet och *Afsnit P*), tiden när verket skapades samt tiden och rummet där läsaren upplever verket.

I likhet med *archives zaroum* skapar även det tryckta *zaroum* temporala och spatiala konceptuella gränssnitt. I *zaroum* etableras dessa gränssnitt dock på ett annat sätt, och funktionen är annorlunda. I *zaroum* kommer gränssnitten till uttryck bland annat genom användningen av skrivmaskintext, vilket har två funktioner, dels att syfta tillbaka till en pre-digital kultur i allmänhet, men framför allt som en hänvisning till konkret poesi. I nästa avsnitt går jag närmare in på hur *zaroum* etablerar konceptuella gränssnitt för att placera verket i en kontext och skapa skärningspunkter med tidigare kultur.

#### 4.4. Intertext–hypertext – konceptuella gränssnitt

I det här avsnittet behandlar jag ett av de konceptuella gränssnitt som är tydligast framträdande i *zaroum*, nämligen intertextualitet. Med intertextualitet avses en texts implicita eller explicita referenser till andra texter – textens ”participation in the discursive space of culture”.<sup>115</sup> Genom att använda sig av intertexter kan en författare hänvisa till och citera

---

114 Webbläsaren Google Chrome meddelade i februari 2018 att antalet användare som dagligen besöker en sida som innehåller Flash har minskat från 80 % till 8 % från 2014 till 2018 (Rafia Shaikh, ”End of Flash Is Close: Chrome Reports Usage Went from 80% in 2014 to Just 8% in 2018”, *Wccftech*, <https://wccftech.com/chrome-flash-usage-8-2018>, hämtad 14.3.2019).

115 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge 1981, s. 103.

andra författare och på så vis positionera sig i en tradition. Enligt filosofen Michel Foucault blir ett verk genom att citera andra böcker och texter ”a node within a network”.<sup>116</sup> Som konstaterades redan i inledningskapitlet är Rinnes verk rika på explicita intertexter, och detta är särskilt tydligt i *zaroum*. Intertextualitet är självfallet ingenting som är unikt för *zaroum* eller för Rinnes författarskap – tvärtom är det ett mycket vanligt litterärt grepp. Julia Kristeva, filosofen och litteraturkritikern som myntade begreppet intertextualitet, menar till och med att alla litterära verk innehåller intertextualitet, i det att de skrivs inom en diskurs och alltid implicit hänvisar till en litterär tradition – redan att ett verk tillhör en viss genre är ett slags intertextualitet.<sup>117</sup> I *zaroum* är intertextualiteten dock väldigt omfattande och explicit och har en central inverkan på verket, vilket jag visar på i detta avsnitt, bland annat genom en jämförelse med *archives zaroum*, där de konceptuella gränssnitten tar sig annorlunda uttryck.

Senare forskare har vidareutvecklat Kristevas teorier för att göra begreppet intertextualitet mera specifikt, bland annat litteraturvetaren Gérard Genette. Enligt Genette är intertextualitet ett av fem sätt som texter kan relatera till varandra, under ett paraplybegrepp som han benämner *transtextualitet*.<sup>118</sup> Intertextualitet är i Genettes begreppsapparat alltså ett snävare begrepp än hos Kristeva och delas därtill upp i tre typer: citat, allusioner och plagiat.<sup>119</sup> Citat, som Genette kallar den mest explicita av intertexterna, innebär en direkt hänvisning till en annan text, medan en allusion är en implicit hänvisning. Plagiat innebär ett bokstavligt lånande av text utan hänvisning till ursprunget. Cia Rinnes verk är rika på dessa typer av intertexter, och detta är särskilt tydligt i *zaroum*.

Redan i titeln på verket hittas intertextualitet, då *zaroum* kan hänvisa till de ryska futuristernas språkexperiment ”zaum” och de tyska orden *warum/darum* (varför/därför).<sup>120</sup> Verket innehåller också flertalet direkta citat, samt många hänvisningar till författare, filosofer och konstnärer. Många av dem nämns vid namn, däribland John Cage, Salvador Dalí,

---

116 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, övers. A.M. Sheridan Smith, London: Routhledge 1972 [1969], s. 23.

117 Elisabeth Friis, ”Intertextualitet”, Lasse Horne Kjaeldgaard et al (red.), *Litteratur. Introduktion till teori och analys*, Lund: Studentlitteratur 2015, s. 148.

118 Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, övers. Claude Doubinsky, Channa Newman & Gerald Prince, Lincoln: University of Nebraska 1997, s. 1–3.

119 Ett verks genre, som är ett sätt för texten att fungera i en tradition och alltså därför går i dialog med andra texter, passar Genette in under termen arketextualitet (architextuality). Övriga begrepp är paratext, metatext och hypertext (Genette 1997, s. 1–5).

120 Huss & Tidigs 2015, s. 18.

Ludwig Wittgenstein och Immanuel Kant. Även rena appropriationer av tidigare konstnärers verk kan hittas, till exempel den sista uppmaningen i *zaroum*: "Answer this question carefully". I ett av de så kallade Fluxkiten, samlingsboxar som såldes till allmänheten, ingår ett motsvarande verk av Fluxuskonstnären Benjamin Patterson, "Questionnaire".

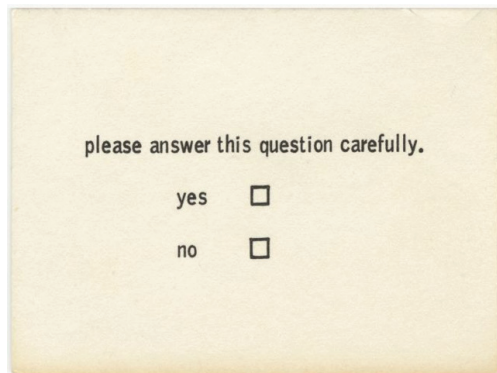


BILD 15. Benjamin Patterson, "Questionnaire", ur *Flux Year Box 2*, ca 1968.

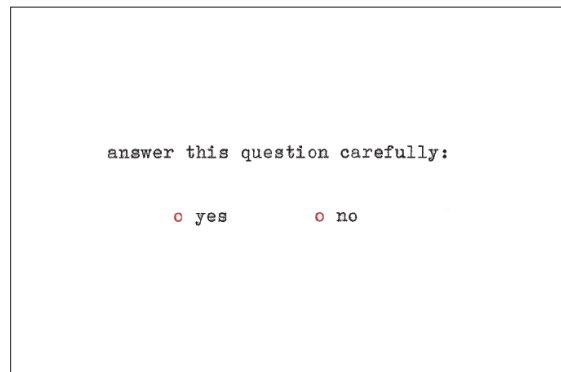


BILD 16. Rinne, "answer this question carefully", ur *zaroum*.

Användningen av Pattersons text i *zaroum* kan snarast räknas in under Genettes begrepp plagiat, men i kontexten av resten av *zaroum* fungerar dikten ändå inte som plagiat i den negativa bemärkelse ordet ofta innehar. Den rika användningen av olika typer av intertexter skapar konceptuella gränssnitt som en kontaktyta mot tidigare traditioner, författare och konstnärer. En läsare av *zaroum* som har en viss referensram kan se kopplingar till Fluxus, konkret poesi, futurism med mera, och på så vis öppnar det upp för en läsning där *zaroum* placeras in i och läses som en del av denna kontext. Även användningen av skrivmaskintext bör ses som en intertextuell referens till konkret poesi.

Litteraturvetaren Thaïs E Morgan menar att intertextualitet tar bort fokus från den enskilde författaren till en större diskurs.

As a structural analysis of texts in relation to the larger system of signifying practices or uses of signs in culture, intertextuality seems by definition to deliver us from old controversies over the psychology of individual authors and readers, the tracing of literary origins, and the relative value of imitation or originality. By shifting our attention from the triangle of author/work/tradition to that of text/discourse/culture, intertextuality replaces the evolutionary model of literary history with a structural or synchronic model of literature as sign system. The most salient effect of this strategic change is to free the literary text from psychological, sociological, and historical determinisms, opening it up to an apparently infinite play of relationships with other texts, or semiosis.<sup>121</sup>

121 Thaïs E. Morgan, "Is There an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality", *The American Journal of Semiotics* 3 1985:4, s. 1–40, <https://search-proquest-com.libproxy>.

Då verket metodiskt hänvisar till andra författare och tidigare traditioner tänker vi som läsare mindre på Cia Rinne som enskild författare, och vi betraktar verket i högre grad som en del av en större litterär tradition. Genom det här förfarandet blir *zaroum* ett verk som problematiserar inte bara det enskilda verkets originalitet utan också föreställningen om författaren som ett enskilt geni. Den föreställningen ifrågasätts på flera sätt i *zaroum* och *archives zaroum* och hamnar bland annat genom användningen av intertexter i skymundan till förmån för ett större textnätverk.

I slutet av *archives zaroum* möts läsaren av en bild på streckfigurer som sitter vid ett bord med papper framför sig: *l'ensemble zaroum*. Förutom Christian Yde Frostholm (cyf) och Cia Rinne finns även Cosma med som en del av ensemblen. Cosma är en streckfigur som figurerat i *zaroum* och *archives zaroum* och placerats här i en jämställd position med Frostholm och Rinne. Den här uppställningen visar på ett annat sätt som författarfunktionen problematiseras i dessa verk. Även om Cia Rinnes namn står på startsidan invid titeln ser vi här en trio utan inbördes hierarki, varav en är en fiktiv karaktär i verket.

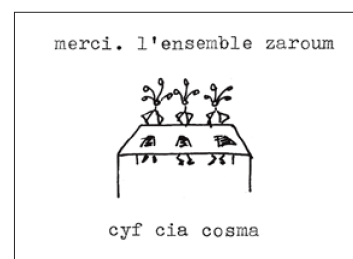


BILD 17. Rinne, ur *archives zaroum*.

Hur man använder och ser på intertextualitet är knutet till de olika skriftkulturerna, enligt Walter Ong. Han menar att intertextualitet var något som på ett annat vis var naturligt i handskriftskulturen, då skribenter använde och approprierade material av varandra utan någon tanke på vem som var upphovsman. Detta berodde enligt Ong på att handskriftskulturen fortfarande var bunden vid den muntliga kulturens traditioner. Tematik och förfaranden gled över från en muntlig kultur till handskriftskultur, och först i och med boktryckarkonsten började en idé om författaren som en originell skapare ta form.

[E]n boktryckande kultur [...] strävar efter att uppfatta ett verk som "avslutat", skilt från andra verk, som en egen fristående enhet. Boktryckandets kultur gav upphov till de romantiska föreställningarna om "originalitet" och "skapande", vilka i ännu högre grad skilde ett individuellt verk från andra verk, då man såg dess ursprung och betydelse såsom oberoende av inflytande utifrån, åtminstone i idealfallet.<sup>122</sup>

*zaroum* påminner på det här sättet mer om en handskriftskulturs text. Även i det här avseendet ser alltså *zaroum* bortom sitt eget mediegränssnitts, den tryckta bokens, logik.

[helsinki.fi/docview/213747418?accountid=11365](https://helsinki.fi/docview/213747418?accountid=11365) (hämtad 11.3.2019).

122 Ong 1990, s.154.

Om vi med Michel Foucaults ord talar om intertextualitet som ett nätverk av texter som refererar till varandra, ligger det inte långt bort att jämföra intertexter med digitala hypertexter. Theodor H. Nelson, upphovsmannen till termen hypertext, definierar år 1965 termen som "a series of text chunks connected by links which offer the reader different pathways."<sup>123</sup> Kallar man hypertexter för textblock som är sammankopplade, så kan man se intertext som ett slags analog hypertext. Kopplingen har gjorts av många medie- och litteraturvetare, bland annat George P. Landow som i sitt verk *Hypertext 3.0* (2006) kallar hypertexter för "a fundamentally intertextual system".<sup>124</sup>

Sättet som *zaroum* använder sig av intertextualitet på kan på många sätt jämföras med hypertextslogiken. Verket ligger i en ständig hänvisning utåt, bort från det egna verket och till det större nätverket av kopplingar. Den stora mängden av intertexter gör läsare nyfikna på att söka upp citaten, troligen med hjälp av digitala metoder.

Vid en jämförelse med de andra verk av Cia Rinne som ingår i den här avhandlingen är *zaroum* klart det som använder sig av flest intertexter. Även om man ser på *archives zaroum*, som i övrigt har ett liknande innehåll som *zaroum*, är det slående hur många av de intertexter som finns i *zaroum* inte förekommer i *archives zaroum*. I *zaroum* finns bland annat citat ur andra verk samt övriga direkta hänvisningar till andra konstnärer, och nästan inga av de intertexterna finns med i *archives zaroum*.

Om ett sätt för *zaroum* att etablera ett konceptuellt gränssnitt mellan verket och en äldre litterär tradition är genom intertextualitet kan man säga att *archives zaroum* åstadkommer samma effekt genom mediegränssnittet. Arkivestetiken är som konstaterats mycket närvarande i det elektroniska verket och kan ses som ett annat sätt att skapa en koppling till en pre-digitaliserad kultur. Genom att i webbdesignen betona en pappersestetik, skapas ett gränssnitt mellan den nutid som läsaren befinner sig i och en äldre tradition av litterär historia.

## 4.5. Instruktioner och deixis som socialt gränssnitt

Det här avsnittet utgör en analys av några av de sätt som *archives zaroum* och även *zaroum* skapar sociala gränssnitt till läsaren. Här diskuterar jag några dikter som explicit ger instruktioner till läsaren, och hur dessa tar sig uttryck i boken jämfört med webbsidan. Därtill ser jag på användningen av ord och symboler som etablerar gränssnitt dels genom att styra läsningen och dels genom att föra bort orden från deras innebörd.

---

123 Theodor H. Nelson, *Literary Machines*, Swarthmore: Egen utgivning, 1981. Citerad i Landow 2006, s. 3.

124 Landow 2006, s. 55.



På ingångssidan till *archives zaroum* presenteras rubrikerna i en horisontell linje, som menypunkter i en webbsida. När man sedan har klickat in sig på den första dikten och vill komma vidare till den nästa riktar sig pilen neråt. Man kan fråga sig varför pilen visar neråt och inte till höger, vilket skulle följa ingångssidans logik med mappflikarna bredvid varandra, och som dessutom är det som vi är vana med från bokens mediegränssnitt. Kangaskoski diskuterar frågan i sin avhandling och säger att vi i digitala sammanhang är vana vid en läsriktning som är neråt, det vill säga skrollande.<sup>125</sup> I dag är en läsriktning neråt ändå inte lika självklar som den var för några år sedan. Med handhållna enheter finns det också en hel del material där man sveper åt sidan för att läsa vidare, mer i likhet med bladvändningar. Även i det här fallet påverkar alltså teknikutvecklingen hur verket upplevs över tid.

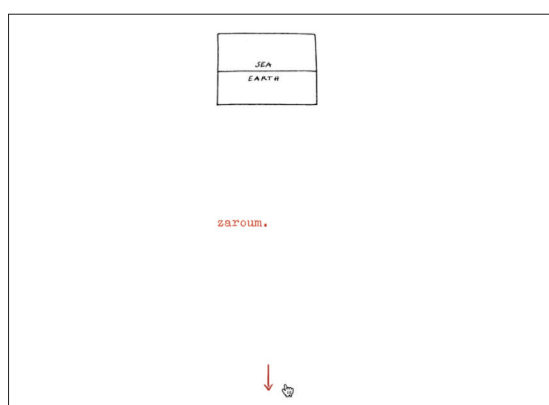


BILD 18. Rinne, ur "zaroum afrique", *archives zaroum*.

Kangaskoski påpekar att klickandet som handling i digitala miljöer alltid är symboliskt. Genom att placera kursorn på det som man vill ha en reaktion på, och klicka på musen, sänder man iväg en instruktion om att man vill att något ska hända.<sup>126</sup> Klickandet sätter inte fysiskt igång en förändring, jämfört med till exempel att klicka fram eller bort pennspetsen på en bläckpenna vilket är en fysisk handling som leder till ett direkt resultat. När jag klickar på nedåtpilen skickas instruktionen om att min webbläsare ska producera den kod som är kopplad till följande del av diktverket. Detta visas sedan på min skärm som text och bild. Klicket är alltså inget mer än en symbol som instruerar webbläsaren om att plocka fram den information jag vill ha. Kangaskoski skriver:

[A] pointing arrow in the digital platform is meaningless, since the direction of the next "folder" is neither to the right nor down. The folder exists as executable commands in the code, which can be accessed from anywhere. Instead of an arrow, we could easily have, let us say, a picture of a tree. [...] What connects [the arrow and the next folder] is the click.<sup>127</sup>

125 Kangaskoski 2017, s. 80–81.

126 Ibid., s. 103.

127 Ibid., s. 80.

Det stämmer att det inte existerar något direkt i pilen som producerar nästa del av dikten. Men jag håller ändå inte med Kangaskoski om att pilen är "meaningless". Det må vara att pilen inte gör något rent mekaniskt, men den visar något för läsaren. Det finns en inneboende förståelse hos läsaren för vad pilen refererar till; det visar på att om man klickar på pilen kommer man att på ett eller annat sätt komma framåt i texten. Var dessa bokstäver faktiskt har existerat innan de syns på skärmen är mindre viktigt ur läsarens perspektiv. Det sociala gränssnittet som etableras mellan webbsidan och läsaren, där upplevelsen är att texten existerar under pilen, är betydelsefullt i sig. För att använda en term från marknadsföring och datavetenskap, kan man säga att pilen fungerar som en *call-to-action*, det vill säga en uppmaning till handling.<sup>128</sup> Kangaskoski har rätt i att det är klicket som gör att saker förändras på skärmen, men klicket måste också initieras, och om inte gränssnittet använder de korrekta symbolerna som faktiskt berättar för läsaren att någonting är klickbart kommer läsaren inte att klicka, och då händer ingenting.

Om det istället för pilar skulle finnas träd, som i Kangaskoskis exempel, skulle läsaren bli förvirrad. Det skulle inte vara tydligt att det är meningen att man ska klicka på trädet, och även om läsaren klickar på trädet, och ny text dyker upp på skärmen, skulle det inte vara tydligt att man har gått vidare till nästa del. En bladvändning i en bok gör det självklart att man går framåt, men när ny text dyker upp på skärmen är inte riktningen lika klar. Snarast skulle det då tolkas som att trädet "förvandlas" till ny text, och kopplingen skulle då bli stark mellan trädet och den nya texten. Med den kunskap vi har om den semantiska betydelsen av en pil är det självklart för oss att vi har fortsatt till en ny del av texten, och att den nya texten rent innebördsmässigt är fränkopplad pilen.

*zaroum* engagerar sina läsare genom uppmaningar, såsom till exempel den tidigare nämnda "answer this question carefully" med utrymme att kryssa i "yes" eller "no". Detta följer Fluxustraditionen där läsaren eller konstnären får olika uppmaningar, så som till exempel instruktionsstyckena i Yoko Onos *Grapefruit*. På samma vis som

#### MAP PIECE

Draw an imaginary map.  
Put a goal mark on the map where you want to go.  
Go walking on an actual street according to your map.  
If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside.  
When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.  
The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.  
  
Ask your friends to write maps.  
Give your friends maps.

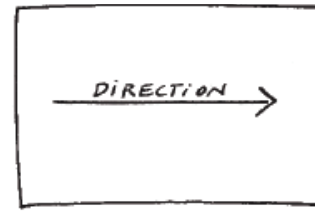
1962 summer

BILD 19. Yoko Ono, "Map Piece", ur *Grapefruit* (2000 [1963]).

128 Begreppet call-to-action används i slutet av marknadsföringsmeddelanden för att få mottagaren av reklamen att faktiskt skaffa produkten. På nätet innebär det ofta klickbara knappar med uppmaningar så som "köp här" eller "registrera dig" (Business Dictionary, "Call to action", <http://www.businessdictionary.com/definition/call-to-action.html>, hämtad 14.3.2019).

många av instruktionerna i *Grapefruit* är uppmaningen i Cia Rinnes ”cut out for orientation” ur uppslaget med titeln ”zaroum orientation” inte något som ska tas bokstavligen. Det är inte meningen att man faktiskt ska klippa ut pilen ur boken, utan diktens funktion blir att läsaren frågar sig: *vad skulle hända* om jag klippte ut pilen ur sidorna. Snabbt inser man att pilen skulle förlora all betydelse; det orienterande syftet med en pil försvinner helt om man går omkring med en papperslapp som kan peka vart som helst. Titeln ”zaroum orientation” får en ironisk nivå – istället för att vara orienterande är dikterna närmast desorienterande. För att skapa denna desorienterande effekt använder Rinne sig ofta av så kallade deiktiska ord, det vill säga ord vars betydelse är beroende av kontexten. Det kan gälla till exempel tid (i dag, senare), rum (här, där borta) eller pronomen (jag, vi). Om man inte har en kontext som definierar vem ”jag” är eller när ”i dag” infaller, är orden mer eller mindre meningslösa.

Detta grepp används i hela *zaroum* men är särskilt markant i ”zaroum orientation”, särskilt gällande rumsrelaterad deixis. ”Compass” är en skiss av en kompass som istället för väderstreck har ett *here* i mitten och sedan riktningarna *up there*, *and there*, *down there* och *over there*. Dessa termer är deiktiska, i det att man inte kan veta vilken plats de syftar på utan att få en kontext som specificerar var *här* eller *där* är. I ”Compass”, som på många andra ställen i *zaroum*, ges inte den här kontexten, och det är också det som blir poängen. Kangaskoski skriver: ”*zaroum* is hammering in the fact that without context and subject position – perspective – we have only words void of meaning, but with them we are limited to our perspective.”<sup>129</sup> Men det säger också något om vårt sätt att strukturera vår världsbild utifrån vårt eget perspektiv. Min kompass utgår alltid från mitt eget perspektiv – så länge jag vet var jag befinner mig spelar inget annat så stor roll. Det är bara ”over there” och definieras av att det inte är ”here”. Även dikten ”cut out for orientation” tyder på ett individualistiskt tankesätt; vi kan själva klippa ut pilen och låta den peka vart vi vill, och vi styr alltså själva över vår riktning.



cut out for  
orientation

BILD 20. Rinne, ur ”zaroum orientation”, *zaroum*.

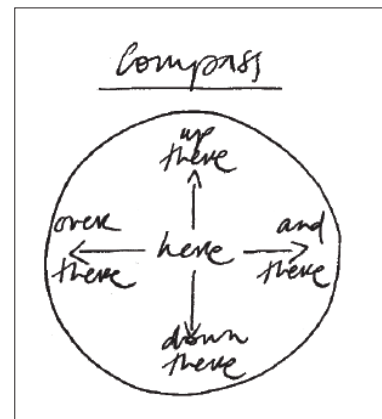


BILD 21. Rinne, ur ”zaroum orientation”, *zaroum*.

129 Kangaskoski 2017, s. 119.

När uppmaningar som till exempel "Answer this question carefully" presenteras i en digital miljö i *archives zaroum* blir möjligheterna till interaktion större; det ger oss möjlighet att faktiskt klicka i antingen "yes" eller "no". Matti Kangaskoski säger att det som skiljer *zaroum* från *archives zaroum* är handlingen att klicka.

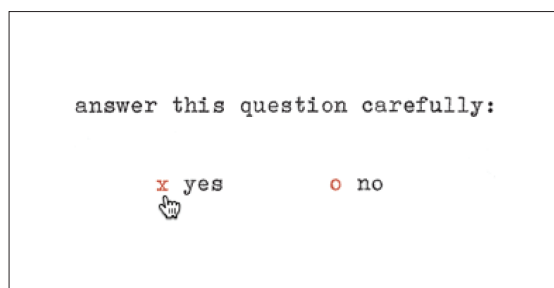


BILD 22. Rinne, "answer this question carefully", ur *archives zaroum*.

Besides moving the eyes, clicking is the most formative readerly action of *archives zaroum*. The reader is occupying two seats at the same time: she is the one who controls the clicking, but she doesn't know what the clicking will do (except after reading the poems). The role of the reader, as it were, in *archives zaroum*, is both active and passive.<sup>130</sup>

Kangaskoski lägger stor vikt vid de performativa aspekterna som klickandet för med sig, och han tenderar ibland att lägga för mycket vikt vid klickandet som om det vore det enda som skiljer det tryckta och det elektroniska verket åt. Naturligtvis finns det mycket annat som gör verken olika från varandra, vilket jag påvisar i min analys. Klickandet som akt är ändå en del av det, och är det som läsaren använder för att ta till sig verket. Genom att verket produceras med hjälp av klickande produceras ett socialt gränssnitt där läsaren har kontroll över lästempot. Det hade varit fullt möjligt att istället skapa en elektronisk version av *zaroum* som har formen av en video, där takten bestäms av upphovsmakaren. Det här ger läsaren ett mått av kontroll över verket, och varje gång verket upplevs, kommer det att se lite olika ut. Som Kangaskoski påpekar finns det möjlighet att klicka igång dikterna i olika takt, vilket ger olika alternativ till vad som visas på skärmen: "The 'Turn on / to get her / a part' elements, for example, one can, theoretically, configure into 12 different positions thus forming different 'triplets'".<sup>131</sup>

De här möjligheterna att påverka diktverket är ändå mycket begränsade. Endast på några ställen i verket kan man skapa dessa olika variationer som Kangaskoski nämner. När man tar till sig verket första gången vet man, som Kangaskoski också säger, inte vad som kommer hända när man klickar på något, eller vilka dikter som man över huvud taget kan klicka på, och därför förblir man en passiv upplevare av verket.

Kangaskoski tar även upp "Answer this question carefully" som ett exempel på en

130 Ibid., s. 107.

131 Ibid., s. 107–108.

dikt som följer en binär logik, då vi presenteras för motsättningen yes–no.<sup>132</sup> Jag hävdar dock att det är något annat som sker. I dikten är de element som är klickbara inte sådana att upplevarens handling påverkar resultatet. Man presenteras inför möjligheten att antingen klicka ”yes” eller ”no”, men oberoende av vilket alternativ man väljer, är utgången detsamma: ordet ”out” dyker upp, och sedan börjar eftertexterna rulla. Det enda man gör genom att klicka är alltså initiera att diktverket avslutas – vad man svarar är irrelevant. Resultatet blir på så vis detsamma som i tryckta *zaroum*. Vi uppmanas att svara på en fråga som vi inte känner till, men som verkar vara viktig, i och med att vi ombeds svara ”carefully”. Men vårt svar påverkar inte resultatet, och eftersom vi inte vet vad frågan är så är också svarsalternativen irrelevanta. Spänningen i dikten skapas inte i att det finns två binära alternativ att välja mellan. Istället skapas spänningen just precis i att det *inte* är en binär motsättning mellan yes och no, utan att svaren är likvärdiga. Detta görs bokstavligt i *archives zaroum*, men effekten är densamma i den tryckta *zaroum*, där du som läsare blir instruerad att svara på en fråga trots att du inte vet vad frågan är. Samma sak återkommer i andra dikter i flera av verken, till exempel dikten i *notes for soloists* med texten ”freie wahl” med möjlighet att kryssa i ”entweder” eller ”oder”. I likhet med hur verken använder sig av deiktiska ord fungerar dessa dikter som ett sätt att påvisa en godtycklighet i tillvaron.

I det här kapitlet har jag diskuterat de gränssnitt som etableras i *zaroum* och *archives zaroum*. Vid en komparation av de två verken står det klart att de utnyttjar de möjligheter som verkens respektive mediegränssnitt erbjuder, men samtidigt ifrågasätter förväntningar om mediegränssnitten. *zaroum* etablerar i hög grad en databaslogik, medan *archives zaroum* följer en mer narrativ struktur. Genom att klicka fram nästa del av en dikt kan webbverket på ett konkret sätt visa på de förändringar i ord och symboler som även den tryckta *zaroum* arbetar med. Samtidigt fungerar det som ett sätt att understryka narrativiteten, eftersom läsaren styrs framåt på ett mer konkret sätt än i boken, där läsaren själv har möjlighet att välja läsordningen. Interaktiviteten och animeringen ger läsaren känslan av att ha kontroll över verket, men i slutändan är möjligheterna att påverka verket väldigt små.

---

132 Ibid., s. 122.

## 5. *sounds for soloists + notes for soloists*

Följande kapitel utgör analys av boken *notes for soloists* och det digitala ljudverket *sounds for soloists*. Jag börjar med att presentera verkens innehåll och mediegränssnitt och går därefter in i en diskussion om förhållandet mellan skriven poesi och ljudpoesi och ser på hur *notes for soloists* och *sounds for soloists* förhåller sig till varandra. Avslutningsvis, för att exemplifiera hur mediegränssnittet och det sociala gränssnittet kan samverka i en digital mediekultur, diskuterar jag två kommentarer som gjorts på *sounds for soloists* på Youtube.

### 5.1. Mediegränssnitt i *notes for soloists* och *sounds for soloists*

Det här avsnittet är en presentation av mediegränssnitten i de två verken *notes for soloists* och *sounds for soloists*. Den tryckta boken *notes for soloists* utkom år 2011 på förlaget OEI Editör. I likhet med *zaroum* är de enskilda exemplaren numrerade, men sidnumrering saknas. Verket är skrivet med ett digitalt skrivmaskinstypsnitt och innehåller text i rött och svart. Jämfört med *zaroum* är *notes for soloists* mer strukturerad; sidorna är avskalade och innehåller enbart text, det finns varken bilder eller handskriven text. Dikterna är uppställda mot vänsterkanten, och den röda färgen används här endast för rubriker och små asterisker som separerar varje dikt.

Ljudverket *sounds for soloists* har ingått i olika utställningar på konstmuseum i bland annat Berlin, Oslo och Köpenhamn, och finns dessutom fritt tillgängligt på den brasilianska poesitidskriften *Modo de usars* Youtubekanal.<sup>133</sup> För den här avhandlingen använder jag mig av videon som den presenteras i Youtubes mediegränssnitt. Dikterna i *sounds for soloists* kan kännas igen från den tryckta boken, men i likhet med *archives zaroum* och *zaroum* har den tryckta boken aningen fler dikter. Rinne är själv uppläsare i *sounds for soloists*, och uppläsningen sker med en mekanisk och jämn röst. Det kunde nästan lika väl vara en talsyntes som läser upp texten; verket innehåller minimalt med harklingar, inandningar eller andra ljud som påminner lyssnaren om att det är en mänsklig uppläsare. Uppläsningen ackompanjeras av olika ljudeffekter och ljudmattor, som kan kännas igen som till exempel tangenterna på en skrivmaskin, eldgivning och olika sorters elektroniska ljudeffekter. Rösten är ofta behandlad i efterhand, och får då till exempel en metallisk klang. Flera av dikterna skapar effekten av att det är flera röster som överlappar varandra, med hjälp av till exempel stereoljud, volym och olika ljudeffekter för att skapa effekten av att röster kommer från

---

133 Rinne, CV, [http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne\(4\).pdf](http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne(4).pdf) (hämtad 21.2.2019).

olika håll. De här effekterna ökar verkets spatiala egenskaper. När det låter som om Rinnes röst ibland är nära, ibland längre bort, skapas känslan av att verket materialiserar sig i ett rum.

På Youtubevideon illustreras ljudverket med en stillbild av Cia Rinne. Bilden är svartvit, tagen rakt framifrån och Rinne tittar rakt in i kameran. Det kunde vara ett officiellt foto, till exempel ett passfoto eller en pressbild. Eftersom Youtube är en tjänst för videor måste ljudverket ha en bild för att kunna laddas upp. Det hade dock varit möjligt att använda vilket slags bild eller video som helst, som till exempel dikterna i skriven form, bilder som kopplas till innehållet eller ett abstrakt motiv.

Det finns en poäng i att det är just en bild på Rinne som används som illustration, och inte till exempel en abstrakt bild eller något som anknyter till innehållet. Genom att illustrera med ett porträttfoto, skapas en koppling till Rinne både som författaren av verket, men också till rösten som läser upp texten. Det etablerar också verket som något som står separat från *notes for soloists* eller liveuppföranden. En film som visar dikterna i textformat, eller ett bildspel av Rinne som uppträder med stycken ur *notes for soloists* hade placerat in *sounds for soloists* i förhållande till det skrivna verket.



BILD 23. Cia Rinne, stillbild ur *sound for soloists* (2011).



## 5.2. Ljud i skrift och skrift i ljud

I det här avsnittet undersöker jag hur det muntliga och det skrivna etablerar sig i *notes for soloists* och *sounds for soloists*. Jag påvisar att båda verken innehåller aspekter av både ljud och skrift, och att det här är en mycket viktig aspekt för att förstå dessa verk. Därtill diskuterar jag effekterna av ljuddesignen i *sounds for soloists*.

Den franske litteraturvetaren och matematikprofessorn Jaques Roubaud menar att det finns fyra olika aspekter av all poesi: två externa och två interna. De externa aspekterna är det skrivna och det muntliga, på engelska *the written form* och *the oral form*. Dessa former delar uttal med de interna aspekterna som Roubaud kallar för *written form* och *aural form*. De externa aspekterna är en dikts egenskaper som är interpersonliga; de kan mer eller mindre överföras mellan olika läsare och lyssnare som har förståelse för språket i verket. De interna aspekterna är däremot unika för varje enskild läsare eller lyssnare. Roubauds interna aspekter är en del av det sociala gränssnittet mellan verk och läsare; när man läser eller lyssnar på poesi utnyttjas ens personliga repertoar av kunskaper, associationer och tidigare erfarenheter som påverkar hur man upplever verket på sin "internal mental page", som Roubaud kallar det. De externa aspekterna är statiska och objektiva, medan de interna är i ständig rörelse, även hos enskilda läsare. Alla fyra aspekter är enligt Roubaud alltid närvarande i all lyrik, om än i olika hög grad.<sup>134</sup>

När man läser en skriven text formas alltid ljud – även när man läser tyst för sig själv skapar man ljud i sitt inre. Walter J. Ong beskriver det som följer:

I alla de underbara världar som skrivandet öppnar, bor och lever dock det talade ordet. På ett eller annat sätt måste alla skrivna texter, direkt eller indirekt, relateras till ljudets värld, språkets naturliga hemvist, för att kunna avge sin innebörd. "Att läsa" en text innebär att förvandla den till ljud, högt eller i sin föreställning, stavelse för stavelse vid långsam läsning, eller flyktigt vid den snabba läsning som är vanlig i högteknologiska kulturer.<sup>135</sup>

I en jämförelse mellan ett skrivet verk som *notes for soloists* och ett ljudverk som *sounds for soloists* är det alltså viktigt att komma ihåg att båda dessa verk innehåller såväl ljudmässiga som textmässiga egenskaper, även om de här egenskaperna tar sig olika uttryck i de respektive verken. Detta utgör en betydande aspekt av min analys, framför allt i det här avsnittet. När vi läser *notes for soloists* hör vi också orden i vårt inre, och många av dikterna är beroen-

---

134 Jacques Roubaud, "Prelude: Poetry and Orality", Marjorie Perloff & Craig Dworkin (ed.), *The Sound of Poetry / the Poetry of Sound*, Chicago: University of Chicago Press 2009, s. 19.

135 Ong 1990, s. 20.

de av dessa ljudmässiga egenskaper för att betydelsen ska komma fram. På samma sätt kan vi när vi lyssnar till *sounds for soloists* föreställa oss orden utskrivna.

Roubaud menar alltså att dessa egenskaper är närvarande i all lyrik, vilket understöds av Ongs teorier om skriftlig och muntlig kultur. Trots att det kan sägas vara ett allmänt drag för poesi finns det mycket i Rinnes poesi som gör dessa aspekter extra explicita, vilket jag diskuterar närmare i detta avsnitt. Hannah Lutz skriver om *notes for soloists* att den verkar ha "ett förflutet, eller en framtid, som ljud."<sup>136</sup>

Rinne lyfter explicit fram ljudkomponenten som diktens drivande kraft: hon skriver dikter formade som gitarrtabulatur, hon accentuerar ljudmässiga likheter mellan språk som saknar grammatisk och visuell affinitet, hon lämnar plats för läsaren att göra egna musikaliska notationer, hon kallar boken "Notes for Soloists".<sup>137</sup>

De ljudmässiga egenskaperna är ofta helt nödvändiga i Rinnes tryckta verk för att man ska kunna förstå de semantiska spel som hon använder sig av.<sup>138</sup> Homofoner, alltså ord som stavas olika men som låter likadant, är en viktig aspekt Rinnes verk och avgörande för en dikt som den som visas på bild 24. Om man som läsare inte tar de ljudmässiga aspekterna i beaktande, det vill säga att *nein* och *nine*, eller *two* och *to*, låter likadana när de läses upp går en viktig del av dikten förlorad. De ljudmässiga egenskaperna i *notes for soloists* är alltså väsentliga.

På samma sätt kan det fungera åt andra hållet i *sounds for soloists*, där verkets textmässiga egenskaper alltid finns närvarande fastän det är ljudbaserat. Walter Ong skriver:

En läs- och skrivkunnig person som ombeds att tänka på orden "icke desto mindre" får normalt (jag misstänker starkt alltid) något slags bild, låt vara en vag bild, av det bokstaverade ordet och kan över huvud taget inte tänka på ordet [...] utan att tänka alls på bokstaveringen, och enbart förhålla sig till ljudet.<sup>139</sup>

I exemplet ovan, ur "notes for two", är det avgörande för hur man upplever dikten att förstå att det handlar om ett spel mellan siffror och utskriven text. När vi till exempel lyssnar till

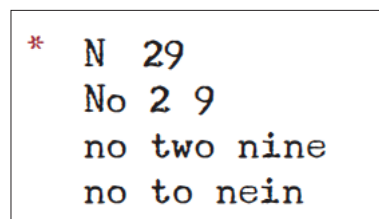


BILD 24. Rinne, ur "notes for two", *notes for soloists*.

136 Lutz 2012, s. 4.

137 Ibid.

138 Tidigs & Huss 2017.

139 Ong 1990, s. 24.

Även om *notes for soloists* innehåller många språk och hela tiden växlar mellan dem, har engelskan ett visst övertag och fungerar som ett slags lingua franca. Trots att de flesta läsare inte kommer att förstå alla språk i verket, finns det en förväntan om att engelskan förstås. Engelskan är inte endast det vanligast förekommande språket i verket – det är också det språk som de flesta titlar är på. Det också ofta tydligt att de siffror som skrivs som siffertecken ska läsas på engelska. Till exempel i ”notes for two” är det viktigt att siffrorna 2 och 9 utläses på engelska som ”two” och ”nine”, eftersom en av poängerna med dikten är spelet med homofonin i nein/nine och to/two. Det är självfallet ingenting som hindrar att en läsare uttalar siffrorna som t.ex. ”No zwei neun” eller ”No deux neuf” men då får dikten en annan innebörd.

7:7:7:7:7:7  
i7:i7:i7:i7  
7:7:7:7:7:7  
i7:i7:i7:i7  
7:7:7:7:7:7  
  
7:7!7:7!7!  
!7!7!7!7!  
7:7!7:7!7!  
!7!7!7!7!  
7:7!7:7!7!  
  
7<7<7<7<  
<7<7<7<7<  
7<7<7<7<7<  
<7<7<7<7<  
7<7<7<7<7<  
  
7)7)7)7)  
)7)7)7)7)  
7)7)7)7)7)  
)7)7)7)7)  
7)7)7)7)7)  
  
7/7/7/7/7/  
/7/7/7/7/7/  
7/7/7/7/7/  
/7/7/7/7/7/  
7/7/7/7/7/  
  
7-7-7-7-7-  
-7-7-7-7-7-  
7-7-7-7-7-  
-7-7-7-7-7-  
7-7-7-7-7-  
  
7-7-7-7-7-  
-7-7-7-7-7-  
7-7-7-7-7-  
-7-7-7-7-7-  
7-7-7-7-7-

\* 100  
---  
é  
(censuré)

61

står av kombinationer av siffror och symboler, etablerar ljudversionen en stark koppling till engelskan till den grad att det närmast blir otympligt i uttalet av "seven exclamation" och "seven parenthesis".

Symbolerna i "notes for soloists" har tolkats på flera sätt av forskare, bland annat som en referens till gitarrtabulatur av Hannah Lutz.<sup>141</sup> Redan utanför kopplingen till ljudverket *sounds for soloists* skapar alltså den tryckta dikten "notes for soloists" gränssnitt till ljudvärlden. Jag ser även en koppling till så kallade Hex-koder, som är ett system där en sexsiffrig kod representerar en färg i webbsidesdesign och annan digital design. De tio första teckenkombinationerna i dikten, som går uppåt från 07070707 till 97979797, skulle i Hex-färger representera tio olika nyanser av grått, från nästan svart till en mellangrå ton. Dikten skapar alltså konceptuella gränssnitt till andra medier, i dessa exempel ljud och digital design, utan att använda annat än symboler.

Ett diktverk i ljudversion kan upplevas som mera läsande än vad det skrivna ordet är. I ett ljudverk som *sounds for soloists* blir uppläsaren tvungen att välja en tolkning, till exempel att uttala "war was" på tyska, engelska, eller om vartannat. I en skriven version är det upp till läsaren vilket eller vilka språk som används, och då finns det flera tolkningsmöjligheter.<sup>142</sup>

Det kan handla om olika språk, men också om olika betydelser inom ett och samma språk, som i dikten på bild 28, ur delen "notes for censorship". I en läsning av dikten på papper finns det flera tolkningsmöjligheter gällande språk och betydelse. I ljudverket presenteras lyssnaren för en tolkning av dikten, där det sker en tydlig kodväxling mellan franska och svenska. Den första versraden läses på franska, och resten är på svenska. Sur scène på franska kan översättas med "på scen" och i den här läsningen blir effekten den av att de tre sista raderna utspelar sig på en scen. Ordet "sen" blir i *sounds for soloists* utläst med långt e, d.v.s. i betydelsen "försenad" eller "långsam", och inte med kort e i betydelsen "sedan". Ljudversionen läser alltså inte endast fast dikten vid specifika språk, utan även betydelser inom språket. En läsare av den

#070707

#171717

#272727

#373737

#474747

#575757

#676767

#777777

#878787

#979797

BILD 27. De första symbolkombinationerna i "notes for soloists" omtolkade till hex-färger.

\* sur scène:  
sur scen  
sen, sur  
censur.

BILD 28. Rinne, ur "notes for censorship", *notes for soloists*.

141 Lutz 2012, s. 4.

142 Huss & Tidigs 2015, s. 20–21.

tryckta versionen kan tolka ordet ”sen” som antingen ”försenad” eller ”sedan”, eller som att ordet innefattar alla betydelser på en gång.

Dikten på bild 29, ur ”notes for orientation”, följer en struktur där första bokstaven från den tidigare raden flyttas sist på nästa rad, så att nya ord bildas. Som Tidigs och Huss påpekar får detta läsaren att söka ord som känns igen från hennes egen språkrepertoar.

What readers find differs: the most obvious language here is the French *mais oui* [but yes], but a speaker of Finnish, for example, also finds the combination of *iso* [big] and *uima* [swim-, as in swimsuit, *uimapuku*]. Words can be sorted out from linguistic noise on the level of the single line, but the lines can, of course, also be read one after another. In such a reading, even familiar words of languages known to the reader turn into sound sequences of repeated vowels, blending in with each other.<sup>143</sup>

\*  
maisoui  
aisouim  
isouima  
souimai  
ouimais  
uimaïso  
imaïsou  
  
ouimaïsou?

BILD 29. Rinne, ur ”notes for orientation”, *notes for soloists*.

Det finns även andra sätt att hitta betydelse i dikten utöver den semantiska innebörden. Man kan till exempel hitta det system enligt vilket dikten är uppbyggd, där första bokstaven i orden flyttas längst bak i nästa ord, och på så sätt hitta meningen med dikten. Det går också att läsa den skrivna dikten uppifrån och ner, och då hitta exakt samma följd av ord som i en horisontell läsning. Möjligheten att läsa dikten vertikalt underlättas av skrivmaskinstypsnittets jämna teckenbredd, vilket jag diskuterade i avsnitt 4.2. Förutom den sista raden som tydligt har att göra med plats och position kan man alltså se även början av dikten som kopplad till titeln ”notes for orientation”. Läsaren får orientera sig bland bokstäverna, läsa i vilken riktning som helst och hitta meningen med dikten.

När motsvarande dikt presenteras i *sounds for soloists* sker något annat. I uppläsningen uttalas stavelserna på samma sätt på varje rad, oberoende av var i ordet stavelserna finns. Den första raden uttalas till exempel inte på franskt vis som *mais oui*, utan med ett mer monotont uttal utan tydliga betoningar, som om en slumpmässig rad av stavelser matas in i en talsyntes, eller som om en person som inte kan någon franska blev uppmanad att läsa upp ordet. Det blir som ett försök att ta bort språket från tecknen och reducera det till ljud. Det blir först i det sociala gränssnittet som en eventuell mening skapas. På samma sätt som när en fransktalande person hör en fransk sats som uttalas på felaktigt sätt, ändå kan igenkänna orden som franska, så kan lyssnaren här försöka hitta betydelse i dikten.

143 Tidigs & Huss 2017, s. 222.

Diktens andra rad, i *notes for soloists* skriven som "aisouim", uttalas i *sounds for soloists* med samma monotona uttal som föregående rad, och påminner då om engelskans "I swim". Det är också den enda rad i ljudversionen som tydligt kan igenkännas som något av de vanligaste språken i Rinnes poesi. I en läsning av den tryckta *notes for soloists* kan man alltså hitta franska uttryck ("mais oui", "oui, mais..." och "oui mais où?") och finskans "iso uima-", medan i *sounds for soloists* hittas något helt annat, engelskans "I swim" – intressant nog relaterat till simning såsom även det finska uttrycket i den skrivna versionen. Även sättet som dikten är strukturerad ger associationer till vatten, där raderna är som vågor som rullar vidare. Den här tolkningen är något som man kan se både i den visuella uppställningen av dikten och höra i uppläsningen, och förstärks av att både ljudverket och det tryckta verket refererar till simning.

Dikten på bild 30, ur "notes for orientation", undersöker idiomatiska uttryck med "left" och "right", där left på engelska kan betyda "vänster", men också "kvar" och dåtid av "leave", och right kan betyda både "höger" och "rätt". I *notes for soloists* spelar den visuella utformningen av dikten stor roll, då den är uppställd så att ordet "left" alltid finns i den vänstra spalten, och "right"

* this is left.	this is right.
that's	right. right.
left is	right. right is right.
what's left?	right is
left.	
left is left.	
left.	right? right has just

BILD 30. Rinne, ur "notes for orientation", *notes for soloists*.

alltid finns i den högra. Detta stämmer också i sådana fall där båda orden används i en och samma mening, såsom "right has just / left". Den visuella utformningen leder till att ordet "left" alltid innehåller betydelsen "vänster" parallellt med eventuella andra betydelser, eftersom det visuellt är placerat i den vänstra kolumnen.

Den mest konkreta tolkningen i en ljudmiljö hade varit att dela upp dikten i två ljudkanaler, så att det som behandlar "left" kommer ur den vänstra ljudkanalen och "right" ur den högra. Dikten går istället emot detta genom att låta flera röster komma på varandra med olika volym, så att samma rad ekar många gånger och kommer ur olika ljudkanaler. Då det är samma persons röst som hörs från olika håll skapar det effekten av en inre monolog där personen argumenterar med sig själv. Detta skapar effekten av ett desorienterat jag som försöker reda ut vad som är höger och vänster, vad som är rätt, och vad som finns kvar. Jämfört med den strukturerade visuella dikten spelar motsvarande dikt i *sounds for soloists* rakt emot förväntningar om riktning och orientation och blir något av en ironisk tolkning av titeln "notes for orientation".

Förutom att förstärka betydelsen i verket har ljuddesignen också en strukturell funktion. I ”notes for orientation” är detta väldigt tydligt; så gott som hela delen uppförs på en ljudmatta av vindspel. Ljudeffekten kan möjligen kopplas till idén om riktningar och väderstreck i och med kopplingen till vinden, men framför allt fungerar de lätta klingandena i bakgrunden som ett sätt att hålla ihop hela ”notes for orientation”. När man läser i *notes for soloists* ser man hela uppslaget på en gång och kan se var man befinner sig, och det går enkelt att bläddra framåt och bakåt. Detta är svårare i ett ljudverk, men genom att lägga en och samma ljudeffekt i bakgrunden håller det läsaren på rätt kurs.

Efter ”notes for orientation”, går verket vidare till delen ”notes in c”. Den här delen har fler är mer musikaliska inslag än tidigare; jämfört med tidigare delar är detta den som mest påminner om ett musikstycke. Även titeln ”notes in c” har den hittills starkaste musikaliska kopplingen, då den kan tolkas att betyda ”noter i c-dur”. Det att ”notes in c” har karaktären av ett eget musikstycke gör också att den blir mer som en enhet, där de enskilda dikterna upplevs mer som en enda dikt och inte som enskilda sådana. Vissa av dikterna i ”notes in c” läses i ganska snabbt tempo, och en lyssnare som inte har det tryckta verket som referens kommer inte att kunna skilja en dikt från en annan.

Dikten på bild 31 är ett exempel på en dikt som upplevs annorlunda i ljudversion och i skriven version. I *notes for soloists* efterföljs raden ”please, note:” av raka linjer där man kan tänka sig att det finns utrymme för läsarens egna anteckningar. De fem smala strecken påminner också om en notrad, vilket ger upphov till en annan tolkning, där ordet ”note” istället för att betyda ”notera” eller ”anteckning”, också kan vara substantivet ”note” i betydelsen musiknot. Då blir ”please, note:” alltså en uppmaning att skriva ner en not. I ljudverket sker uppläsningen dock i ett sådant tempo att ”please note” snabbt efterföljs av följande del som i pappersversionen är markerad med en ny stjärna. I ljudversionen får man alltså uppfattningen av att det som ska noteras är ”traum im raum / saum im baum / kaum im zaum”.

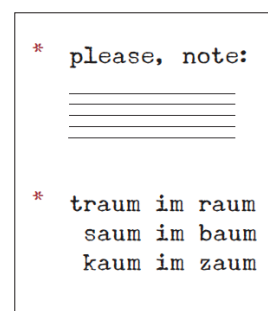


BILD 31. Rinne, ur ”notes in c”, *notes for soloists*.

I det här avsnittet har jag diskuterat förhållandet mellan ljud och skrift i Rinnes poesi. Som jag har påvisat, är dessa förhållanden särskilt viktiga i Rinnes lyrik, och det finns hela tiden en spänning mellan det skrivna och det muntliga.



### 5.3. Sociala gränssnitt i *sounds for soloists*

I versionen på Youtube, ett medium som huvudsakligen är skapat för att distribuera video, illustreras ljudverket med en svartvit stillbild av Cia Rinne som tittar rakt in i kameran. Filmen har i januari 2019 strax över 11 000 visningar, 97 gilla-markeringar och tre kommentarer.<sup>144</sup> I den här sista delen av analysen av *notes for soloists* och *sounds for soloists* ser jag på två av dessa kommentarer. De här två kommentarerna uttalar sig specifikt om det faktum att *sounds for soloists* har publicerats på just Youtube.<sup>145</sup> Kommentarna blir därför intressanta för min undersökning då de tydligt exemplifierar hur det sociala gränssnittet kan påverkas av mediegränssnittet. Analysen av de här kommentarerna är inte avsedd som en receptionsanalys, utan är i första hand ett sätt att konkretisera hur gränssnitten etableras i samverkan med varandra.

Kommentarerna kommer från användarna Ulrich Ludat (2012) och Jakob Grosen (2013). Ludat skriver: "What about publishing nice things like this at Soundcloud?", och Grosen: "any chance this will be released either digitally or physically?"<sup>146</sup> Dessa kommentarer visar ett intresse för verket i sig, men samtidigt innehåller de en kritik mot mediegränssnittet. För de här lyssnarna är Youtube inte ett tillräckligt bra medium för *sounds for soloists*. Ludat önskar att verket ska publiceras på Soundcloud, möjligen på grund av en tanke om att ljudkvaliteten är bättre där, men kommentaren säger snarast mer om hans föreställningar om olika mediegränssnitt än om faktisk kvalitet. Det råder delade meningar om vilken av de två plattformarna som har bättre ljudkvalitet. Musik- och ljudentusiaster diskuterar frågan på diverse forum, men någon konsensus om huruvida Youtube eller Soundcloud har bättre ljudkvalitet finns det inte.<sup>147</sup> Ljudkvaliteten påverkas av många olika aspekter, bland annat vilket format filen har laddats upp i.

Oberoende av vad den faktiska kvaliteten är, så är konnotationerna tydliga: Soundcloud är skapad specifikt för att distribuera musik och anses också vara en plattform för professionella musiker och ljudkonstnärer i högre grad än Youtube, där det ursprungliga

---

144 Rinne & Eskildsen 2011 (statistiken hämtad 23.1.2019).

145 Den tredje kommentaren är en allmänt berömande kommentar: "Very inspiring. Great piece!" (av användare Korhan Erel 2015).

146 Ulrich Ludat 2012; Jakob Grosen 2013.

147 Ljudkvaliteten på Youtube och Soundcloud diskuteras bland annat på forumen Fractal audio ("SoundCloud vs. YouTube (sound quality)", <http://forum.fractalaudio.com/threads/soundcloud-vs-youtube-sound-quality.55057/>, hämtad 15.3.2019) och IGN ("Youtube VS Soundcloud (audio quality)", <http://www.ign.com/boards/threads/youtube-vs-soundcloud-audio-quality.454424154/>, hämtad 15.3.2019).

fokuset ligger på videor och där många av producenterna är privatpersoner. Ulrich Ludats kommentar exemplifierar detta klart och tydligt; Youtube är enligt honom inte den rätta plattformen för någon som gör ”nice things”.

Grosen å sin sida vill att verket ska ges ut i digital eller fysisk form. Användaren specificerar inte noggrannare vad han menar, men jag utgår ifrån att han med ”digitally or physically” avser antingen en digital ljudfil som han kan ladda ner och spara, eller en CD-skiva eller något annat fysiskt lagringsmedium. I och med att verket är publicerat på Youtube kan man hävda att verket redan har getts ut i digital form och finns tillgängligt var som helst där man är uppkopplad till internet. Man kan fråga sig vad mervärdet i att ha verket sparat på sin dator är, förutom möjligen ljudkvalitet. Det som Grosen är ute efter verkar vara ett slags original som han kan äga; att han kan lyssna på det på Youtube närhelst han har tillgång till internet är inte tillräckligt.

För många kulturkonsumenter är det viktigt att kunna äga en produkt. Att fylla sitt hem med skivor, böcker, filmer med mera handlar inte bara om ha verken tillgängliga utan det fungerar även identitetsskapande.<sup>148</sup> Men när vår mediekultur stegvis skiftar till en digital miljö, vad kan vi då säga att det innebär att äga någonting? I en pre-digital mediekultur var normen att köpa kultur i form av fysiska produkter; i dag är detta inte lika självklart, utan mycket finns i digitalt format i datorn och på mobila enheter. Detta är ännu tydligare i musikhjällden än på litteraturfältet – kanske på grund av att bokmediet inte förändrat sig särskilt mycket under modern tid, medan vad man använder för att lyssna på musik hela tiden lever i förändring. I dematerialiseringen av kultur uppluckras idén om att äga verk och att ha en samling. Inom många fält, bland annat psykologi, marknadsföring och musikvetenskap, har man intresserat sig för hur vi förhåller oss till kultur och identitet i vår tid, som vissa forskare kallar för en ”post-ownership economy”.<sup>149</sup>

Även idén om original och kopia uppluckras i den digitala världen av binär kod. I avsnitt 3.2 konstaterade jag att allt i en digital miljö under ytan består av likvärdiga binära siffror, vilket gör att den digitala mediekulturen saknar samma materialitet som icke-digitala medier har. En av följderna av detta är att det elektroniska verket har potentialen att alltid vara perfekt vad gäller kvalitet, oberoende av hur många gånger det reproduceras. Walter Benjamin skrev i *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* om ett konstverks

---

148 Gary Sinclair & Julie Tinson, ”Psychological ownership and music streaming consumption”, *Journal of Business Research*, nr. 71, 2017, s. 1–9.

149 Ibid.

”aura”, den autenticitet som endast ett original har och som går förlorad i reproduktioner.<sup>150</sup> Benjamins berömda artikel från 1935 diskuterar pre-digitala reproduktioner såsom böcker eller film, men i en digital miljö blir avsaknaden av materialitet ännu mer konkret. Många forskare har sedermera anpassat Benjamins teorier till att innefatta digitala reproduktioner. En av dem är konstnären och konstvetaren Douglas Davis. I en digital miljö, menar Davis, kan man reproducera ett verk om och om igen i oändlighet, utan att kvaliteten förändras.

The fictions of ”master” and ”copy” are now so entwined with each other that it is impossible to say where one begins and the other ends. In one sense, Walter Benjamin’s proclamation of doom for the aura of originality, authored early in this century, is finally confirmed by these events.<sup>151</sup>

Det är anmärkningsvärt att två av tre kommentarer på Youtube handlar om gränssnittet som det medieras genom. Det är en antydning om att Cia Rinnes verk producerar ett socialt gränssnitt där mediegränssnittet spelar en avgörande roll. Men det kan också säga oss något om sociala gränssnitt i en digital mediekultur som helhet. I digitala miljöer blandas material av olika slag utan att ursprung eller upphovsman alltid är tydligt. På Youtube kan officiella produktionsbolag lägga upp musikvideor, men lika väl kan en privatperson lägga upp samma video olagligt, utan att en användare nödvändigtvis ser någon skillnad på dessa. Gemensamt för de två kommentarerna på Youtube är att de visar upp en misstro för mediegränssnittet. Ett verk som *sounds for soloists* kan kanske av användare upplevas som för högkulturellt för att platsa in i ett flöde av vloggar och kattvideor.

I det här kapitlet har jag med exempel i *notes for soloists* och *sounds for soloists* undersökt hur diktverken tar sig olika uttryck i tryckt format och som elektroniskt ljudverk. Som jag har kunnat konstatera, är förhållandet mellan ljud och skrift något som är väldigt närvarande i Rinnes lyrik i stort, och en jämförelse mellan det tryckta verket och ljudverket konkretiserar detta förhållande. Därtill har jag undersökt hur Youtube-kommentarerna på *sounds for soloists* förhåller sig till mediegränssnittet. Användarnas skepticism mot det att verket publicerats på Youtube visar på hur viktigt mediet kan vara i upplevelsen av ett verk, särskilt i digitala miljöer.

---

150 Walter Benjamin, ”The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” [1935], *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), övers. Harry Zohn, New York: Schocken Books 1969, <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> (hämtad 12.3.2019).

151 Douglas Davis, ”The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991–1995)”, *Leonardo*, nr. 28, 1995, s. 381–386.

## 6. *l'usage du mot*: ett diktverk för 10-talet

Cia Rinnes senaste diktverk, *l'usage du mot*, utkom år 2017 på det danska förlaget Gyldendal och har även utkommit i en samlingsutgåva tillsammans med *zaroum* och *notes for soloists* hos tyska Kookbooks. I det här avslutande analyskapitlet undersöker jag hur *l'usage du mot* etablerar sig i 2010-talets mediekultur. Först jämför jag *l'usage du mots* mediegränssnitt med *notes for soloists* och *zaroum*. Därefter ser jag på hur *l'usage du mot* ställer upp konceptuella gränssnitt mot samtida digitalteknologiska fenomen.

Till sin uppställning följer *l'usage du mot* en liknande struktur som *notes for soloists*. Sidorna är avskalade och innehåller enbart text, inga bilder eller handskrivna ord förekommer, och raderna är uppställda mot vänsterkanten enligt en mer klassisk lyriktradition. Såsom i de två tidigare diktverken används både svart och röd färg, men den röda färgen används här endast för rubriker och för de små symbolerna som separerar varje dikt. I *notes for soloists* användes asterisker i början av varje dikt, och i *l'usage du mot* är det symbolen #, alltså nummertecknet. Även pärmen påminner om *notes for soloists* första utgåva; formatet är detsamma och båda pärnarna är ljusa med en mörk rygg som sträcker sig en bit över på fram- och baksida.

Det finns alltså många likheter gällande utseendet mellan *l'usage du mot* och framför allt *notes for soloists*, trots att de getts ut på olika förlag. Det här skapar effekten av att verken hör ihop. Valet att behålla den röda accentfärgen är också central för att skapa en enhetlig känsla mellan *l'usage du mot* och de tidigare verken. Den första boken, *zaroum*, skrevs till stor del på skrivmaskin, och då var den röda och svarta texten inte endast ett konstnärligt val utan även en mediebetingad begränsning, eftersom färgerna antagligen var de som fanns tillgängliga för skrivmaskinen. Dessa två färger har sedan levt vidare i *notes for soloists* där skrivmaskinstypsnittet är digitalt. Där hade det alltså tekniskt varit möjligt att använda vilka färger som helst, men *notes for soloists* efterstävar en skrivmaskinsbaserad estetik, och då är den röda och svarta färgen ett naturligt val. I *l'usage du mot* är typsnittet ett annat, och det enda som nu hänvisar till skrivmaskinens teknologi är färgerna.

I *l'usage du mot* används ett typsnitt med seriffer, alltså de små tvärstrecken på bokstäverna. Serif-typsnitt är rent tidsmässigt långt äldre än skrivmaskinen – de användes i tidig boktryckarkonst, och innan dess även i stenhuggning i antikens Rom.<sup>152</sup> Trots det

---

152 History Graphic Design, "Serif", <http://www.historygraphicdesign.com/index.php/the-industrial-revolution/photography-the-new-communications-tool/593-calotype> (hämtad 14.3.2019).

är serif-typsnitt i dag den överlägset mest använda sortens typsnitt i böcker och i annan tryckt text. Jämfört med *zaroum* och *notes for soloists*, som med sitt skrivmaskintypsnitt tydligt syftar bakåt, till en pre-digital kultur, upplevs alltså typsnittet i *l'usage du mot* som mer neutralt. Typsnittet i *l'usage du mot* heter Tribute OT och är designat av Frank Heine år 2003. Som modell för typsnittet har Heine använt ett foto av ett manuskript från år 1565.<sup>153</sup> Tribute blir alltså, som namnet säger, en hyllning till de tidiga typsnitten men med en modernare twist. Detta i motsats till många av de vanligaste serif-typsnitten som i dag används i boksättning, som egentligen endast är digitala remedieringar av tidiga typsnitt.<sup>154</sup>

I inledningskapitlet skrev jag om hur e-böcker fortfarande skapas med bokens logik i åtanke och behåller egenskaper som inte vore direkt nödvändiga i en digital sfär. Det här tankesättet kan fungera som en analogi för hur de tre diktböckerna utvecklats sinsemellan. På ett liknande vis behåller *l'usage du mot* färger som levt med från *zaroum*, där de ursprungligen användes åtminstone delvis av mediebetingade orsaker. Här skapas en enhetlighet och en relation mellan de tre verken. De flesta läsare kommer inte att desto mera tänka på typsnittet i *l'usage du mot*, eller ifall de känner till de två tidigare verken kommer de att uppleva det som modernare eller åtminstone neutralare i jämförelse med skrivmaskintypsnittet.<sup>155</sup>

Härnäst tar jag upp några exempel på hur *l'usage du mot* använder sig av markörer som placerar in verket i en samtida kultur. Jag visar här på hur dessa markörer i *l'usage du mot* är mer explicita än de varit i de tidigare verken, och hur de skapar konceptuella gränssnitt mot den yttre världen.

För att separera dikterna i *l'usage du mot* används alltså nummertecknet i början av varje dikt. Tecknet har många olika användningsområden, men i dag går en av de starkaste associationerna till tagg-symbolen som läggs framför hashtaggar på sociala medier, framför allt Instagram och Twitter. Genom användningen av hashtaggsymbolen skapas känslan av att dikterna är sociala medie-inlägg. Att dikterna också är så pass korta att de kunde fungera på till exempel Twitter ökar känslan av att de platsar in i en digital miljö.

---

153 Emigre Fonts, "Tribute", <https://www.emigre.com/Fonts/Tribute> (hämtad 11.3.2019).

154 Ett exempel på ett typsnitt som är en direkt remediering av ett äldre typsnitt är det som används för den här avhandlingen: Adobe Garamond Pro. Garamond skapades i början av 1500-talet av typografen Claude Garamond och har sedan rakt av förändrats till digital form (Linotype, "Font Designer – Claude Garamond", <https://www.linotype.com/414/claude-garamond.html>, hämtad 11.3.2019).

155 Recensenten Riikka Simpura skriver till exempel i litteraturtidskriften *Tuli & Savu*: "... tasalevyinen fontti on vaihtunut nykyaikaisempaan." ("det proportionerliga typsnittet har bytts ut till ett modernare", min översättning. Riikka Simpura, "Äänen näyttämöllä", *Tuli & Savu*, 6.1.2019, <https://www.tulijasavu.net/2019/01/aanen-nayttamolla>, hämtad 12.3.2019).

Diktverket innehåller även andra markörer som placerar in verket i en 10-tals mediekultur, till exempel dikten:

#  
a b came c  
a came to c b  
b came to c u<sup>156</sup>

Även de tidigare diktverken innehåller ofta homofoner i form av ord och bokstäver som utläses på samma sätt, men i ”a b came c” ser vi något som snarast påminner om sms-språk. Särskilt den sista raden, ”b came to c u”, kunde lika väl vara skrivet i en textmeddelandekonversation.

En dikt som ännu mer explicit hänvisar till en teknologi är titeln ”bcc (for your eyes only)” som syftar på förkortningen för hemlig kopia i e-postmeddelanden. En viktig aspekt av ”bcc (for your eyes only)” är spel med akustik och semantik i ord som *c/see* och *I/eye*, till exempel ”in the I of the beholder”. Intressant med titeln är också att den innehåller en själv-motsägelse. Bcc (blind carbon copy) betyder alltså att man skickar en hemlig kopia, det vill säga att man skickar ett mejl till flera mottagare, men det ser ut som om man är den enda som får mejlet. For your eyes only, är alltså vad avsändaren vill ge sken av, men i slutändan är det många ögon som ser mejlet.

Ett annat exempel på hur *l'usage du mot* alluderar till samtida medieteknologi hittas i den första dikten i delen ”carte blanche”:

#  
joseph beuys auto-correctly turns into joseph buys,  
so here we go, meet beuys the shopper:  
  
joseph buys rose.  
joseph buys fat chair.  
joseph buys dead hare.  
joseph buys felt suit.  
joseph buys felt angle.  
joseph buys fat corner.  
joseph buys 7000 oaks.  
joseph buys sonne statt reagan.  
joseph buys pregnant woman with swan.  
joseph buys hearts of the revolutionaries.  
joseph buys the reader.  
joseph buys, we go this way.<sup>157</sup>

---

156 Rinne 2017.

157 Ibid.

Här börjar dikten med att konstatera att Fluxuskonstnären Joseph Beuys namn omvandlas till "Joseph Buys" i enhetens autokorrigeringsprogram. Därefter listas Beuys titlar på böcker, konst- och performanceverk, med orden "joseph buys" före varje verk. Resultatet blir humoristiskt då läsaren kan skapa sig en bild av Joseph som går in i en affär och kommer ut med en gravid kvinna och en svan under armen. Många läsare som har smarttelefon är också bekanta med autokorrigeringsfunktionen och känner kanske igen problematiken med att försöka skriva namn och ord som operativsystemet inte känner igen. Man kan också dra paralleller till de mängder av webbsidor som samlar lustiga skärmdumpar av situationer när autokorrigeringen har gått alldeles fel.

Diktens versrader ger också associationer till sökord. Varje rad kunde vara någon som man skriver in i en sökmotor för att leta upp det specifika verket av Joseph Beuys, förutom att autokorrigeringen ändrat hans namn. En person som läser den här dikten kan också bli intresserad av dessa verk av Beuys och kommer då att skriva in raderna i sökmotorn i den här formen. Dikten skapar på det viset gränssnitt från boken till mobiltelefonens autokorrigeringsfunktion och till sökmotorer.

Tematiskt kan man även se en kritik mot dagens kommersialistiska samhälle. Allt kan göras till säljbara produkter, enligt dikten – allt från en död hare till 7 000 ekar. Samtidigt är det också en kritik mot konstvärlden i dag. Anti-kapitalism och anti-elitism var en viktig aspekt i Fluxuskonstnärernas arbete, och de sågs ofta av omvärlden och sig själva som en grupp som gick emot mainstreamkulturen.<sup>158</sup> I dag säljs Joseph Beuys verk som tematiskt ofta kritiserar kapitalism och marknadskrafterna för tiotals miljoner euro.<sup>159</sup> Hade Joseph Beuys levt i dag, hade också han blivit tvungen att anpassa sig till marknadslogiken, verkar dikten vilja säga. När vårt beteende automatiskt korrigeras av yttre krafter skulle inte ens en antikapitalistisk konstnär som Beuys ha något annat val än att bli en "shopper".

Denna typ av kritik av det nutida samhället kan märkas genomgående i *l'usage du mot*. Särskilt i jämförelse med de tidigare verken har *l'usage du mot* en mer explicit politisk klang som funnits mer i bakgrunden i de tidigare verken. Till exempel dikten "friends and enemies" som slutar: "but the muslims are our enemies / and the immigrants are our ene-

---

158 Kedmey 2017.

159 Nate Freeman, "Joseph Beuys Built His Legacy on Anti-Capitalist Work. It's Now Worth More Than \$20 Million", *Artsy*, 1.5.2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-built-legacy-anti-capitalist-work-worth-20-million> (hämtad 12.3.2019).



mies / and the terrorists are our enemies / and the gypsies are our enemies / and we don't know where it all will lead.”<sup>160</sup>

Det finns ett visst mått av resignation i verket; till exempel avsnittet ”bonjour lett-riste” där de två första dikterna lyder:

#  
today i wrote this.  
yesterday, i wrote that.  
tomorrow, i will write  
something else.

(does it matter)

#  
something else  
something else  
something else  
something else  
something else

(always the same)<sup>161</sup>

I likhet med ”zaroum orientation” använder sig dessa dikter av deiktiska ord som ett grepp. Medan en effekt av de deiktiska orden i *zaroum* var att visa på hur vårt språk är konstruerat utgående från vår egen världsbild används de här snarast för att visa på ett slags meningslöshet i tillvaron. Oberoende av vad man gör och skriver är allting detsamma, och det går inte att åstadkomma någon förändring.

Genom att använda nutida digitalteknologiska termer och tematik placeras verket in på ett konkret sätt i en samtida mediekultur. *l'usage du mot* etablerar konceptuella gränssnitt som sträcker sig mellan det egna mediegränssnittet till olika digitalteknologiska mediegränssnitt som till exempel sociala medier och sökmotorer. Ser man på de andra två tryckta diktböckerna finns inte tidsmarkörerna lika klart på ytan som de finns här. Jag har i min analys av *zaroum* och *notes for soloists* pekat på hur de på olika sätt representerar en samtida mediekultur, *zaroum* till exempel genom att följa en databaslogik och *notes for soloists* genom att imitera kodspråk. I *l'usage du mot* tas dock dessa funktioner upp till ytan på ett mer explicit sätt än i de tidigare verken, bland annat genom de direkta syftningarna till autokorrigeringsfunktioner och till e-post.

---

160 Rinne 2017.

161 Ibid.

## 7. Avslutning

I den här avhandlingen har jag undersökt Cia Rinne som en gränssnittskonstnär. Genom att fokusera på konceptuella, mediala och sociala gränssnitt i Rinnes konst har jag kunnat visa på hur de verk som ingår i denna studie skapar kontaktytor mot omvärlden och mot varandra. I sina diktverk problematiserar och ifrågasätter hon existerande idéer om bland annat mediegränssnitt, språk liksom också om författarrollen. Min frågeställning har utgått ifrån hur olika former av remediering inverkar på Rinnes diktverk, och hur digitaliseringen syns i hennes författarskap. I början av avhandlingen ställde jag upp följande forskningsfrågor:

1. Vilken inverkan har mediet på Cia Rinnes diktverk?
2. Vad innebär mediet för läsarens upplevelse av ett verk?
3. På vilka vis speglar Cia Rinnes lyrik digitaliseringen och en digital mediekultur?

I min analys har jag visat på hur respektive verks medier producerar olika typer av gränssnitt som utmanar rådande meningar om vad det innebär att verka i en samtida digital mediekultur. Jag har diskuterat hur *zaroum* och *archives zaroum* till en viss grad arbetar emot sina egna mediers logik. *zaroum* följer i hög grad en databaslogik, med en logik som inbjuder läsaren till att ta till sig verket i fri ordning. Detta blir extra tydligt i jämförelse med *archives zaroum*, som trots att mediegränssnittet är en webbsida, är mer narrativ till sin struktur än *zaroum*. *archives zaroum* går emot den digitala logiken genom att presenteras som ett tydligt avgränsat verk utan hyperlänkar som för läsaren bort från verket, och betonar läseföljden genom pilar som för läsaren vidare från en del till en annan. De interaktiva elementen i *archives zaroum* skapar effekten av att läsaren har kontroll över verket, men i slutändan är möjligheterna att påverka resultatet väldigt små. Det här visar på ett explicit sätt de idéer som presenteras i det tryckta *zaroum* – trots möjligheten att interagera med verket, är resultatet ändå detsamma. Man kan även dra paralleller till en digital kultur, där vi som användare upplever att vi har möjligheten att välja fritt, men ändå styrs av medieföretagens algoritmer.

Materialiteten viktig i både *archives zaroum* och *zaroum*, och remedieringen av olika typer av medier är avgörande för att etablera materialiteten i verken. Detta innefattar bland annat användningen av skrivmaskintext och handskrift, samt intertextuella referenser till fysiska objekt som till exempel andra böcker. I *archives zaroum* skapas ett intermediellt konceptuellt gränssnitt till det fysiska arkivet, bland annat genom titeln, genom att remediera

bilder av arkiv och genom att faktiskt existera som en del av ett digitalt arkiv, tidskriften *Afsnit P*. Referenserna till arkivet betonar verkets hypermedialitet; läsaren blir genom hänvisningarna till arkivet påmind om att det faktiskt är ett digitalt medium.

I analysen av *notes for soloists* och *sounds for soloists* har jag undersökt förhållandet mellan ljud och text i de båda verkens mediegränssnitt och hur de förhåller sig till varandra. Jag har påvisat att både *notes for soloists* och *sounds for soloists* för bort språket från en betydelsenivå genom att fokusera på ords och symbolers akustik och deras visuella egenskaper, samt hur de refererar till andra mediegränssnitt.

Kommentarerna på Youtube-versionen av *sounds for soloists* fungerar som ett exempel på hur mediegränssnittet kan vara avgörande i etableringen av det sociala gränssnittet. Två av verkets tre kommentarer riktar en kritik mot att verket är publicerat på Youtube. Det här är en indikation på att mediet spelar stor roll i upplevelsen av ett verk som Rinnes *sounds for soloists*, men kan samtidigt säga något om hur användare ser på konst i digitala miljöer i allmänhet. Tydligt är att dessa två användare inte tycker att Youtube är ett tillräckligt fint mediegränssnitt för att publicera verk som *sounds for soloists* på.

Vid en jämförelse av *zaroum*, *notes for soloists* och *l'usage du mot* kan man se de tre diktverken som en fortsättning av varandra. I mediegränssnittet finns en hel del likheter, men de går genom en förändring där utformningen rör sig mer och mer från det visuella konstverket till en neutral formgivning. Trots att *l'usage du mot* till sin utformning är den mest neutrala och den som påminner mest om klassisk bokformgivning, finns det kvar rudiment, det vill säga kvarlevor från de tidigare verken som inte har något praktisk funktion. Färgerna som ursprungligen var mediebetingade fungerar nu enbart för att separera dikterna från varandra. *l'usage du mot* är också det av de tryckta diktverken som mest explicit etablerar intermediella gränssnitt till digitalteknologiska mediegränssnitt. På det här viset är *l'usage du mot* det tryckta verk som tydligast är en produkt av den tid då det skapats.

Att använda Anders Skare Malviks gränssnittsteorier på ett författarskap som Cia Rinnes har visat sig vara väldigt användbart. Min avhandling pro gradu är mig veterligen den första som anpassar teoriramen på konstnärskap utöver Matias Faldbakken i Malviks egen avhandling. Malviks teorier kan säkerligen anpassas även på andra konstnärer och författare, och är särskilt välanpassade för sådana som arbetar tvärkonstnärligt eller på andra sätt intresserar sig för gränssnitt.

Jag kan konstatera att gränssnitt som koncept ger en fördjupad förståelse för Rinnes konstnärskap. Att analysera Rinne som en konstnär som arbetar i gränssnitt tydliggör

ett synsätt där hennes verk ses som en del av en större helhet av inre och yttre relationer. Genom gränssnittskonceptet har jag sett på hur Rinnes produktion remedierar olika mediegränssnitt inom sina enskilda verk, vilket skapar intermediala kopplingar från hennes verk till andra medier. Dessa kopplingar kan vara digitala fenomen, till exempel programmeringskod, mobiltelefon och sökmotorer, men också analoga medier, som till exempel skrivmaskintext, handskrift, och fysiska arkiv. Dessa gränssnitt etablerar en viss typ av analog eller digital materialitet, men skapar även gränssnitt mot en viss kultur och tidpunkt. *zaroum* använder sig av intertextualitet för att etablera gränssnitt mot en tidigare kultur, och *archives zaroum* använder sig av mediegränssnittet för att etablera gränssnitt mot arkivet men etablerar också ett gränssnitt mot tidpunkten då verket skapades.

Den här avhandlingens fokus har legat på mediet och dess inverkan på verket och upplevelsen. Det finns många intressanta vinklingar av Rinnes verk som tangerar min studie men som det inte har funnits utrymme att gå in på. En frågeställning som jag inte haft möjlighet att diskutera i högre grad är hur språkanvändningen speglar en nutida globaliserad värld, och problematiserar föreställningen om olika språk som separerade från varandra och koplade till nationer.

I teorikapitlet nämnde jag i korthet att det konceptuella gränssnittet är ett för stort begrepp, som med fördel kunde konkretiseras ytterligare. I min analys har jag valt att fokusera på de specifika koncepten intertextualitet och intermedialitet för att undvika att termen konceptuellt gränssnitt blir för vag. För en analys som fokuserar på flerspråkigheten i Rinnes poesi kunde man utvidga Malviks teoriram till att också innefatta begreppet *språkligt gränssnitt*. I Malviks upplägg faller de språkliga aspekterna av ett verk in under begreppet konceptuellt gränssnitt, men jag ser fördelar med att behandla språkanvändningen som ett separat gränssnitt. Särskilt relevant vore ett separat gränssnitt i ett författarskap som Rinnes, där de språkliga aspekterna intar en stor roll, och där de har funktioner som inte bara är konceptuella. Genom att åtskilja de språkliga effekterna från det konceptuella gränssnittet möjliggörs en analys av Rinnes språkpraxis som inte är begränsad till att handla om ordens semantiska innebörd. För forskning som använder sig av Malviks begreppsapparat skulle alltså ett särskilt språkligt gränssnitt möjliggöra en analys som sträcker sig bortom betydelsenivån, till ett plan där man kan undersöka sättet som Rinne sammanför olika språk- och teckensystem utan att nödvändigtvis behöva fokusera på vad orden betyder. Ett separat språkligt gränssnitt kunde fördjupa analysen av språkanvändningens påverkan på mediegränssnitten, olika konceptuella gränssnitt och sociala gränssnitt.

Trots att termen språkligt gränssnitt alltså är väldigt användbar på Rinnes författarskap valde jag att inte utnyttja begreppet i den här avhandlingen. Eftersom mitt fokus har varit att i första hand diskutera mediala och digitala aspekter av Rinnes författarskap hade termen riskerat att ta för mycket fokus från mina forskningsfrågor. Därför nöjer jag mig med att här presentera möjligheten till denna vidareutveckling av gränssnittsteorin.

Cia Rinnes verk är symptomatiska för den digitala mediekultur vi lever i och säger inte bara något om hur hon arbetar som författare. Det kan även hjälpa oss förstå större skiften i litteraturens position i den digitala världen, och skiften i vår samtida kultur som helhet. I dag lever digital och analog kultur sida vid sida, de påverkar och tar hela tiden intryck av varandra, och ett liknande förhållande kan skönjas i Rinnes verk. Verken tar starka intryck från en digital kultur: de experimenterar med nya digitala möjligheter gällande format och mediegränssnitt, och själva dikterna imiterar programmeringskod och algoritmer, och har multimodala komponenter. Dessutom utnyttjar verken flitigt remediering, som enligt Bolter och Grusin är en utmärkande egenskap för den digitala världen.<sup>162</sup> Parallellt med dessa digitala drag lever de analoga aspekterna, och de är extra tydliga i de verk som drar nytta av digitala teknologier. I *archives zaroum* finns som jag konstaterat en analog arkivestetik, och verket är mer narrativt än det tryckta *zaroum*, och i *notes for soloists* används många mekaniska ljudeffekter, såsom till exempel skrivmaskinsljud. I Rinnes verk kan alltså märkas en spänning mellan en analog och en digital logik, vilket kan ses som jämförbart med det digitalas ställning i dagens mediekultur. Dessa två drag lever parallellt med varandra i Rinnes poesi, och det går inte att separera dem från varandra.

---

162 Bolter & Grusin 1999, s. 75.

## 8. Källor & litteratur

- Afsnit P, 1999–2009, <http://www.afsnitp.dk/> (hämtad 12.3.2019).
- Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [1935], *Illuminations*, Hannah Arendt (ed.), övers. Harry Zohn, New York: Schocken Books 1969, <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> (hämtad 12.3.2019).
- Bolter, Jay David & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge: MIT Press 2000 [1999].
- Bolter, Jay David & Richard Grusin, "Remediering", övers. Jonas Ingvasson & Cecilia Grönberg, *OEI* nr. 22/23, ElektrOEI, 2004, s. 255–292.
- Bot or not, <http://botpoet.com> (hämtad 15.3.2019).
- Brennen, Scott J., & Daniel Kreiss, "Digitalization", K. B. Jensen et. al. (ed.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy* 2016, DOI: 10.1002/9781118766804.
- Bruhn, Jørgen, "Dialogizing Adaptation Studies. From One-way Transport to a Dialogic Two-way Process", Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik & Eirik Frisvold Hanssen (red.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, London; New York: Bloomsbury Academic 2013, s. 69–88. Ebok.
- Business Dictionary, "Call to Action", <http://www.businessdictionary.com/definition/call-to-action.html> (hämtad 14.3.2019).
- Christensen, Susanne, "Multilingvistiske forvandlingskugler. Om Cia Rinnes poesi.", Brandt, Tatjana (red.), *Korsstygn, rastplats. Om den finlandssvenska poesins belägenhet*, Knopparp: Ariel litterär kritik 2016, s. 77–87.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge 1981.
- Dagens Nyheter, Kultur, <https://www.dn.se/kultur-noje/> (hämtad 15.3.2019).
- Davis, Douglas, "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991–1995)", *Leonardo*, nr. 28, 1995, s. 381–386, DOI: 10.2307/1576221.
- Domokos, Johanna, "Translanguaging in Cia Rinne's Visual Poetry" 2013.
- Elleström, Lars, *Media Transformation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014.
- Elleström, Lars, "Intermediality & Adaptation", Thomas Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press 2017, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199331000.001.0001.
- Emigre Fonts, "Tribute", <https://www.emigre.com/Fonts/Tribute> (hämtad 11.3.2019).
- Ernst, Wolfgang, *Digital Memory and the Archive*, Electronic Mediations 39, Minneapolis; London: University of Minnesota Press 2013.

- Fagerström, Eskil, ”Helt ofattbart. Oerhört deprimerande.”, *Sydsvenskan*, 13.1.0.2016, <http://www.sydsvenskan.se/2016-10-13/helt-ofattbart-oerhort-deprimerande> (hämtad 17.3.2019).
- Finch, Peter (ed.), *Typewriter Poems* 1972, pdf-upplaga 2011, [https://ubutext.memoryoftheworld.org/vp/finch\\_typewriter\\_poems\\_1972.pdf](https://ubutext.memoryoftheworld.org/vp/finch_typewriter_poems_1972.pdf) (hämtad 19.3.2019).
- Finlands svenska författareförening, <https://www.forfattarna.fi/verks/> (hämtad 10.3.2019).
- Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, övers. A.M. Sheridan Smith, London: Routhledge 1972 [1969].
- Fractal Audio, ”SoundCloud vs. YouTube (sound quality)”, <http://forum.fractalaudio.com/threads/soundcloud-vs-youtube-sound-quality.55057> (hämtad 15.3.2019).
- Freeman, Nate, ”Joseph Beuys Built His Legacy on Anti-Capitalist Work. It’s Now Worth More Than \$20 Million”, *Artsy*, 1.5.2018. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-built-legacy-anti-capitalist-work-worth-20-million> (hämtad 12.3.2019).
- Friis, Elisabeth, ”Intertextualitet”, Kjaeldgaard, Lasse Horne, et al (red.), *Litteratur. Introduktion till teori och analys*, Lund: Studentlitteratur AB 2015, s. 147–159.
- Genette, Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, övers. Claude Doubinsky, Channa Newman & Gerald Prince, Lincoln: University of Nebraska 1997.
- Goicoechea, María & Salceda, Víctor, ”The Mechanic Ear. North American Sound Poetry in the Digital Age.”, *Complutense Journal of English Studies* nr. 230, 2015, s. 129–152. DOI:10.5209/rev\_CJES.2015.v23.49363.
- Grytten, Frode, Twitterkonto, <https://twitter.com/frodegrytten> (hämtad 18.2.2019).
- Grytten, Frode, *Vente på fuglen*, Oslo: Kagge 2014.
- Hayles, N. Katherine, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago: University of Chicago Press 2005. Ebok.
- Hayles, N. Katherine, ”The Future of Literature”, *Collection Management* 31, 2007:1–2, s. 85–114, DOI: 10.1300/J105v31n01\_06.
- Hayles, N. Katherine, ”Electronic Literature: What Is It?”, *Electronic Literature Organization*, 2.1.2007, <https://eliterature.org/pad/elp.html> (hämtad 15.3.2019).
- Heidegger, Martin, *Parmenides*, övers. Andre Schuwer & Richard Rojcewicz, Bloomington: Indiana University Press 1992, digitalt utdrag (s. 80–81; s. 85–86), ”Martin Heidegger on the Hand and the Typewriter (1942–43). Literature in a Postprint World”, <http://faculty.weber.edu/mwutz/6610/Heidegger.Parmenides.htm> (hämtad 19.3.2019).
- Hertzberg, Fredrik, ”Med språket som klyfta och bro. Elva finlandssvenska poeter”, *27 År, elva poeter, en antologi. Ny finlandssvensk dikt 1987–2014*, Ralf Andtbacka, Peter Mickwitz & Ursel Allenstein (red.), Helsingfors: Schildts & Söderströms 2014, s. 225–240.
- History Graphic Design, ”Serif”, <http://www.historygraphicdesign.com/index.php/the->



- industrial-revolution/photography-the-new-communications-tool/593-calotype (hämtad 14.3.2019).
- Huss, Markus & Julia Tidigs, "The Reader as Multilingual Soloist. Linguistic and Medial Transgressions in the Poetry of Cia Rinne", D. Rellstab & N. Siponkoski (toim.), *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik, Borders under Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik*. VAKKI-symposium XXXV 12–13.2.2015. VAKKI Publications 4. Vasa: VAKKI Publications 2015, s. 16–24, [http://www.vakki.net/publications/2015/VAKKI2015\\_Huss&Tidigs.pdf](http://www.vakki.net/publications/2015/VAKKI2015_Huss&Tidigs.pdf) (hämtad 11.3.2019).
- IGN, "Youtube VS Soundcloud (audio quality)", <http://www.ign.com/boards/threads/youtube-vs-soundcloud-audio-quality.454424154/> (hämtad 15.3.2019).
- Ingvarsson, Jonas & Cecilia Lindhé, "Digitalisering och poetisk form", Christian Lenemark (red.), *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur 2012, s. 97–112.
- Kangaskoski, Matti, *Reading Digital Poetry. Interface, Interaction, and Interpretation*, diss., Helsingfors: Unigrafia 2017.
- Kedmey, Karen, "What Is Fluxus?", *Artsy*, 14.1.2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries> (hämtad 11.3.2019).
- Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, övers. Geoffrey Winthrop Young & Michael Wutz, Stanford: Stanford University Press 1999 [1986].
- Landow, George P., *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2006.
- Lehto, Leevi, "Awkward Thoughts On A Gracious Book", 12.12.2018, [http://leevilehto.net/?page\\_id=42](http://leevilehto.net/?page_id=42) (hämtad 12.3.2019).
- Lindqvist, Marit, *Den finlandssvenska boken. Hur ser läsare och författare på finlandssvensk litteratur?*, Tankesmedjan Magma, <http://magma.fi/uploads/media/study/0001/01/fb02fa27cf700461bc6042be661c7570639c58b8.pdf> (hämtad 17.3.2019).
- Linotype, "Font Designer – Claude Garamond", <https://www.linotype.com/414/claude-garamond.html> (hämtad 11.3.2019).
- Lutz, Hannah, *När ogräset väsnas. Cia Rinnes poesi som ljud, text och teoretiskt landskap*, pro gradu-avhandling, Åbo Akademi 2012.
- Lykke Holm, Johanna, "Apostat", Brandt, Tatjana (red.), *Korsstygn, rastplats. Om den finlandssvenska poesins belägenhet*, Knopparp: Ariel litterär kritik 2016.
- Lyotard, Jean-François, *Det postmoderna tillståndet. Rapport om kunskapen*, övers. Mats Leffler, Håkan Liljeland, Sven-Olov Wallenstein & Per Magnus Johansson, Göteborg: Arche Press/Freudianska föreningen 2016 [1979].
- Malvik, Anders Skare, *Grensesnittets estetik. Om mediekultur og subjektivitetsproduksjon i Matias Faldbakkens kunst og litteratur*, diss., Trondheim: NTNU 2009.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press 2002 [2001]. Ebok.

- Margani, Mario, "Cia Rinne. Notes for Listeners", *Digicult*, <http://digicult.it/news/cia-rinne-notes-for-listeners/> (hämtad 15.3.2019).
- Matsakis, Louise, "Even Anonymous Coders Leave Fingerprints", *Wired*, 8.10.2018, <https://www.wired.com/story/machine-learning-identify-anonymous-code/> (hämtad 12.3.2019).
- McCaffery, Steve & B. P. Nichol, *Rational Geomancy. The Kids of the Book-Machine. The Collected Research Reports of the Toronto Research Group, 1973–1982*, Vancouver: Talonbooks 1992.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York: Signet book 1964.
- Modo de Usar, Youtubekanal, <https://www.youtube.com/channel/UC-0Tt7hXbNBj5qDJlmb6KNw> (hämtad 18.3.2019).
- Morgan, Thaïs E., "Is There an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality", *The American Journal of Semiotics* 3, 1985:4, s. 1–40. Tillgänglig: <https://search-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/docview/213747418?accountid=11365> (hämtad 11.3.2019).
- Nelson, Theodor H., *Literary Machines*, Swarthmore: Egen utgivning, 1981.
- Nyberg, Kenneth & Jessica Parland von Essen, *Historia i en digital värld*, <https://digihist.se/hdv2/1-inledning/> (hämtad 23.2.2019).
- Ong, Walter J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. Lars Fyhr, Gunnar D Hansson, Lilian Perme, Göteborg: Anthropos 1990 [1982].
- Ono, Yoko, *Grapefruit. Book of Instructions + Drawings*, New York: Simon & Schuster 2000 [1963].
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, New York: Phaidon Press 2002.
- Ottjö, Peter, "De lär sig koden till den nya världen", *Språktidningen*, november 2014, <http://spraktidningen.se/artiklar/2014/11/de-lar-sig-koden-till-den-nya-varlden> (hämtad 19.3.2018).
- Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago: The University Of Chicago Press 2012.
- Perloff, Marjorie, "A Conversation with Charles Bernstein", *Fulcrum* 2003:2, [http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/mp\\_cb.html](http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/articles/mp_cb.html) (hämtad 12.3.2019).
- Perloff, Marjorie, "Conceptual Poetry and the Question of Emotion", föredrag hållet 13.2.2014, [https://www.humanities.uci.edu/poeticshistorytheory/user\\_files/ConceptualPoetryforIrvineseminar.pdf](https://www.humanities.uci.edu/poeticshistorytheory/user_files/ConceptualPoetryforIrvineseminar.pdf) (hämtad 15.3.2019).
- Prytz, Øyvind, *Litteratur i en digital tid*, Oslo: Scandinavian Academic Press 2016.
- Reuter, Mikael, "Digitalisering", 2014, [http://www.kotus.fi/sv/publikationer/sprakspalter/reuters\\_rutor/2004/digitalisering](http://www.kotus.fi/sv/publikationer/sprakspalter/reuters_rutor/2004/digitalisering) (hämtad 11.3.2019).

- Rinne, Cia & Christian Yde Frostholm, *archives zaroum* 2008, <http://www.afsnitp.dk/galleri/archiveszaroum> (hämtad 11.3.2019).
- Rinne, Cia & Sebastian Eskildsen, *sounds for soloists* [video] 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=y2NaLpiHOzU> (hämtad 11.3.2019).
- Rinne, Cia, CV, [http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne\(4\).pdf](http://www.joakimeskildsen.com/files/cv%20pdf/ciarinne(4).pdf) (hämtad 21.2.2019).
- Rinne, Cia, *l'usage du mot*, Köpenhamn: Gyldendal 2017.
- Rinne, Cia, *notes for soloists*, Stockholm: OEI editör 2009.
- Rinne, Cia, *zaroum*, egen utgivning 2001.
- Rinne, Cia, *zaroum / notes for soloists / l'usage du mot*, Berlin: Kookbooks 2017.
- Roubaud, Jacques, "Prelude. Poetry and Orality", Marjorie Perloff & Craig Dworkin (ed.), *The Sound of Poetry / the Poetry of Sound*, Chicago: University of Chicago Press 2009, s. 18–25.
- Schaffner, Anna Katharina, "From Concrete to Digital. The Reconceptualisation of Poetic Space", Jörgen Schäfer & Peter Gendolla (ed.), *Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld: Transcript 2006, s. 179–97.
- Schaffner, Anna Katharina, "How the Letters Learnt to Dance. On Language Dissection in Dadaist, Concrete and Digital Poetry", Dietrich Scheunemann (ed.), *Avant-garde/Neo-avant-garde*, Amsterdam: Rodopi 2005, s. 149–172.
- Shaikh, Rafia, "End of Flash Is Close: Chrome Reports Usage Went from 80% in 2014 to Just 8% in 2018", *Wccftech*, <https://wccftech.com/chrome-flash-usage-8-2018> (hämtad 14.3.2019).
- Simpura, Riikka, "Äänen näyttämöllä", *Tuli & Savu*, 6.1.2019, <https://www.tulijasavu.net/2019/01/aanen-nayttamolla> (hämtad 12.3.2019).
- Sinclair Gary & Julie Tinson, "Psychological Ownership and Music Streaming Consumption", *Journal of Business Research*, nr. 71, 2017, s. 1–9, DOI: 10.1016/j.jbusres.2016.10.002.
- Tidigs, Julia & Markus Huss, "The Noise of Multilingualism. Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality", *Critical Multilingualism Studies* 5:1 2017, s. 208–235.
- Travers, Face the Past Camp Program, <http://travers.world/face-the-past-camp-program> (hämtad 17.3.2019).
- Ubuweb: Visual Poetry, <http://www.ubu.com/vp/rinne.html> (hämtad 23.11.2016).
- Zacher Sørensen, Mette-Marie, "zaroum waroum daroum. Konkretisme og digitalisme", *Trappe Tusind*, 2009:3, s. 46–55.

## 9. Illustrationer

Bild 1.	Cia Rinne, ur "zaroum athína", <i>zaroum</i> (2001).	5
Bild 2.	Cia Rinne, ur "notes on war & god", <i>notes for soloists</i> (2009).	5
Bild 3.	Rinne, "Tarkovsky Alphabeth", <i>zaroum</i> .	25
Bild 5.	Rinne, ingångssida, <i>archives zaroum</i> .	29
Bild 4.	Rinne, pärm, <i>zaroum</i> .	29
Bild 6.	Rinne, innehåll, <i>archives zaroum</i> .	29
Bild 7.	Rinne, ur "free bee", <i>zaroum</i> .	31
Bild 8.	Rinne, ur "zaroum athína", <i>zaroum</i> .	34
Bild 9.	Rinne, ur "zaroum athína", <i>archives zaroum</i> .	34
Bild 10.	Rinne, ur <i>zaroum</i> .	36
Bild 11.	Rinne, ur "1, 2, 3, soleil", <i>zaroum</i> .	37
Bild 12.	Rinne, ur "notes for censorship", <i>notes for soloists</i> .	37
Bild 13.	Rinne, "zaroum dantesco", <i>zaroum</i> .	38
Bild 14.	Rinne, ur <i>zaroum</i> .	43
Bild 15.	Benjamin Patterson, "Questionnaire", ur <i>Flux Year Box 2</i> , ca 1968.	49
Bild 16.	Rinne, "answer this question carefully", ur <i>zaroum</i> .	49
Bild 17.	Rinne, ur <i>archivez zaroum</i> .	50
Bild 18.	Rinne, ur "zaroum afrique", <i>archives zaroum</i> .	52
Bild 19.	Yoko Ono, "Map Piece", ur <i>Grapefruit</i> (2000 [1963]).	53
Bild 20.	Rinne, ur "zaroum orientation", <i>zaroum</i> .	54
Bild 21.	Rinne, ur "zaroum orientation", <i>zaroum</i> .	54
Bild 22.	Rinne, "answer this question carefully", ur <i>archives zaroum</i> .	55
Bild 23.	Cia Rinne, stillbild ur <i>sound for soloists</i> (2011).	58
Bild 24.	Rinne, ur "notes for two", <i>notes for soloists</i> .	60
Bild 25.	Rinne, ur "notes for soloists", <i>notes for soloists</i> .	61
Bild 26.	Rinne, ur "notes for censorship", <i>notes for soloists</i> .	61
Bild 28.	Rinne, ur "notes for censorship", <i>notes for soloists</i> .	62
Bild 27.	De första symbolkombinationerna i "notes for soloists" omtolkade till hex-färger.	62
Bild 29.	Rinne, ur "notes for orientation", <i>notes for soloists</i> .	63
Bild 30.	Rinne, ur "notes for orientation", <i>notes for soloists</i> .	64
Bild 31.	Rinne, ur "notes in c", <i>notes for soloists</i> .	65